Славой Жижек



европа


европа

Славой Жижек

ИСКУССТВО СМЕШНОГО ВОЗВЫШЕННОГО

О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда»

Москва
Издательство «Европа»
2011

УДК 791.45
ББК 85.37
Ж 89

Slavoj Žižek
The Art of the Ridiculous Sublime
On David Lynch's Lost Highway

Научный редактор и автор вступительной статьи к.ю.н., доцент кафедры практической философии философского факультета НИУ – ВШЭ *Александр Павлов*

Редакторы: *Ксения Колкунова и Константин Аршин*

Славой Жижек
Ж 89 Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». – М.: Издательство «Европа», 2011. – 168 с.

УДК 791.45
ББК 85.37

ISBN 978-5-9739-0204-9

ОГЛАВЛЕНИЕ

СЛАВОЙ ЖИЖЕК ВОЗВЫШАЕТ СМЕШНОЕ

Хорошо известный в России словенский философ Славой Жижек говорит: кино – самое извращенное из искусств. Правда, извращенное не в смысле того, что оно порочно (хотя и в этом тоже), а в том, что увиденное нами на экране при внимательном прочтении зачастую имеет прямо противоположное значение, а лучше сказать – интерпретацию. И поскольку Жижек никогда не скрывал своего «извращенного» таланта за вещами очевидными видеть совершенно неочевидные, к кинематографу он относится наиболее трепетно: эта область культурной жизни всегда предлагает нам наиболее интересные темы для размышлений.

Свой длительный опыт «философствования на тему кино» Жижек обобщил в документальной картине «Киногид извращенца», в которой философ гуля-

ет по сценам из самых разных фильмов и объясняет их «извращенный» смысл. Здесь Жижек отдает дань своим увлечениям – Альфреду Хичкоку[1] и «Матрице»[2], Чарли Чаплину и «Бойцовскому клубу», братьям Маркс и Ридли Скоту, Фрицу Лангу и, конечно, Дэвиду Линчу. Все эти режиссеры и фильмы не только смешаны, но и порядочным образом взболтаны. Используя столь часто применяемый им метод «перепрыгивания», все вышеперечисленные персоналии и фильмы философ исследует фрагментарно и асинхронно. Но, несмотря на это, каждый кинопример для Жижека – очередной шажок в объяснении его особого видения окружающего нас мира. Так что нужно сказать, что в конечном итоге перед зрителем предстает изысканный коктейль, а не винегрет. Однако этот чудесный фильм тяжело объяснить без ранних философских спекуляций Жижека на кинематографические темы.

В своем огромном эссе (или маленькой книге) о «Шоссе в никуда» режиссера Дэвида Линча, о котором речь пойдет ниже, Жижек упоминает, что Линч

---

[1] См.: Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / Под ред. С. Жижека. М.: Логос, 2004.

[2] См.: Жижек С. Матрица, или Две стороны извращения // «Матрица» как философия: Эссе. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 329-371.

считается по определению «режиссером-извращенцем». И в этом отношении режиссер должен быть близок философу по духу. В самом деле, не пролагают ли философские поиски Жижека путь к фатальному извращению явлений массовой культуры в духе Линча? Не говорит ли сам Жижек своей книгой, а затем и фильмом, которые разделяет временной интервал в семь лет, что во многом его видение мира и идей являются чисто линчевскими, то есть «извращенным» в стиле Линча[3]? Так, в «Киногиде извращенца» Жижек, поливая желтые тюльпаны – те самые, что до некоторых пор скрывают отрезанное человеческое ухо в линчевском «Синем бархате» и которые при внимательном рассмотрении кишат ужасными насекомыми, – вдруг говорит:

> Моё отношение к тюльпанам чисто линчевское. Я считаю их отвратительными. Просто представьте, разве они не... Как их называ-

---

[3] Хотя и не только в «линчевском». Например, на одной из книг Жижека, как нас уверяет западный марксист Терри Иглтон, в информации об авторе сказано, что в свободное время Жижек рыщет по Интернету в поисках детской порнографии, а также помогает сыну отрывать лапки пауков. См.: Eaglton T. The Phenomenal Slavoj Zizek // The Sunday Times. 4.23.2008.

> ют... “Vagina dentata”, т.е. зубастые вагины, которые грозят тебя проглотить? Я считаю, что цветы по определению отвратительны. Я лишь хочу узнать, понимают ли люди, что за ужасная вещь, цветы? То есть, по сути – это открытое приглашение для всяких насекомых и пчёл: “Приходи и отымей меня”, понимаете? Я думаю, что детей нельзя подпускать к цветам[4].

Однако свои философские интерпретации кино Жижек начинал с Хичкока. Книга под редакцией Славоя Жижека об Альфреде Хичкоке, вышедшая на английском языке в начале 1990-х годов, фактически принесла мировую известность философу и двум другим членам его «партийной тройки» психоаналитиков-лаканистов из Любляны – Аленке Зупанчич и Младену Долару. Когда эта работа только-только вышла в свет, она могла быть воспринята как откровение: оказывается, многие темы, которые поднимал в своих трудах французский психоаналитик Жак Лакан, при желании можно легко объяснить с помощью фильмов Альфреда Хичкока. Что с успехом сделали Жижек и его коллеги. Уже в этой книге философ

---

[4] См.: «Киногид извращенца» (2007). Реж. Софи Файнс.

окончательно сформулировал тот тип интерпретации, который будет использовать везде и всегда. Впрочем, следует сказать, что многие тексты Жижека в этой книге перекочевали из более раннего труда «Глядя вкось»[5], в котором словенский философ уже применил категории лакановской философии по отношению к явлениям массовой культуры. Сам Жижек убежден, что надлежащим образом «ухватил» суть философии Лакана, однако объяснить ее, по словам философа, удается лишь посредством обращения к «имбецильности массовой культуры»[6].

Когда-то итальянский политический философ Николо Макиавелли утверждал, что существует три вида ума – выдающийся, значительный и негодный. Первый достигает всего сам, второй может понять то, чего достиг первый, а третий не только сам ничего не достигает, но и достигнутого другими понять не может. Эту гениальную классификацию можно было бы применить и к современным философам. Очень

---

[5] См.: Zizek S. Looking Away: An Introductions to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge: The MIT Press, 1991.

[6] См.: Wieczorek M. The Ridiculous, Sublime Art of Slavoj Zizek // Zizek S. The Art of Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway. Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, 2000. P. ix.

часто они, имея «значительный ум», не придумывают ничего оригинального (хотя и это уже неплохо). Каким же умом обладает Жижек? Хорошо известно его навязчивое стремление объяснить все с помощью категорий Жака Лакана. Но и сам Жак Лакан использовал в своей философии наработки Зигмунда Фрейда. Неужели словенский философ является лишь последователем тех, чьи идеи использует в своих «спекуляциях»? Разумеется, нет. Славой Жижек нашел, каким образом применить и свой собственный ум, который, конечно, в классификации Макиавелли является выдающимся, и чужие «умы» – Фрейда и Лакана.

Величайший вклад Жижека в интеллектуальное развитие западной цивилизации заключается в том, что он одним из первых философов не постеснялся привлечь массовую культуру в качестве иллюстрации для серьезных философских рассуждений. (В отличие от других философов – хулителей или апологетов – Жижек находит в самой поп-культуре почву для рассуждений). В *массе* своей философы обратятся к феноменам *массовой* культуры лишь десять лет спустя после публикаций работ «Глядя вкось» и «Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)», когда одна за другой начнут выходить книги на тему «поп-культура и философия»: будь то «“Симпсоны” и философия», «“Властелин колец” и философия» или более

поздний сборник «“Гарри Поттер” и философия»[7]. Это настойчивое обращение к голливудским фильмам, картинам современных художников «and so on, and so on»[8] на самом деле, с одной стороны, составило Жижеку великую славу и превратило в одного из самых *популярных* (в хорошем смысле слова) философов; с другой стороны, эта популярность у многих вызывает, пожалуй, справедливое сомнение в серьезности анализа Жижека. Почему очень многие исследователи и интеллектуалы и полагают его «смешным», априори избегая считать его идеи сколько-нибудь значимыми.

---

[7] См.: «Симпсоны» как философия. Екатеринбург: У-Фактория, 2005; «Властелин колец» как философия. Екатеринбург: У-Фактория, 2005; «Гарри Поттер» и философия. М.: Юнайтед Пресс, 2011. Важно заметить, что первые сборники, выходившие в данной серии, были довольно высокого уровня. Что касается последних книг, к которым относится и текст о «Гарре Поттере», то они не выдерживают критики.

[8] Эту фразу часто употребляет сам Жижек. На самом деле она является «скрытым приемом» его философских рассуждений. Когда Жижеку необходимо закончить или прервать мысль, он пускается в «перечисления», называя один, два, три факта и добавляя «and so on, and so on», что заставляет думать читателя или зрителя, что за плечами философа еще тысяча подобных аргументов. Иными словами, эта фраза невольно заставляет уважать авторитет Жижека.

В этом же самом смысле «смешным», с точки зрения Жижека, является и Дэвид Линч. Многие, даже те, кто доброжелательно относится к режиссеру, настаивают на том, что его картины невозможно понять, и лучшее, что мы можем сделать, это просто смотреть фильмы Линча, не наделяя их каким-нибудь смыслом, которого, скорее всего, в них нет. Жижек будто чувствовал те упреки, которые могут сделать ему же его более строгие коллеги по философскому цеху, и умело отразил их в своем эссе о Линче, предлагая ответы на еще не заданные вопросы. В том, что «вселенная Линча» «смешная», нет никаких сомнений, – говорит нам Жижек. До невероятия нелепые истории, гипертрофированные образы злодеев (часто «отцов» – в терминологии Жижека), ситуации, настолько нереальные, что вызывают лишь улыбку, – все это, вне всякого сомнения, «смешно». Однако, настаивает Жижек, мы должны отнестись к Линчу, к его «смешной» вселенной и довольно странным картинам всерьез. В них заложено значительно больше, чем может показаться на поверхностный взгляд; эти фильмы выводят нас на такие темы, которые на самом деле выходят далеко за пределы «вселенной Линча». В этом и состоит великое искусство – извращенное «искусство» понять, что «смешное» «возвышено» в гораздо большей степени, чем что-либо еще. И действительно в своем эссе о

Линче Жижек затрагивает огромное количество тем, которые вроде бы никак не вяжутся с предметом текста. Холокост и Стивен Спилберг, война и Томас Винтерберг, СМИ и Джон Даль, Сталин и Роберто Бениньи, «роковая женщина» и Жак Лакан, кодекс производства Хейса и Коста-Гаврас, Ханна Арендт и Альфред Хичкок. Опять-таки все это и смешано, и взболтано. И опять-таки перед нами изысканный коктейль, а не винегрет.

> В фильмах Линча темнота по-настоящему темна. Свет по-настоящему невыносим, он ослепляет. Огонь по-настоящему жжёт, настолько он горячий. В такие моменты чрезмерной интенсивности события на экране как будто грозят вырваться за пределы экрана и затянуть нас в себя, захватить нас. И будто бы опять-таки пространство фантазий, выдуманное пространство, пространство повествования становится слишком напряжённым и втягивает нас, зрителей, так что мы утрачиваем безопасную дистанцию. Вот то напряжение, которое присутствует во вселенной Линча. Красота фильмов Линча, если присматриваться, всегда остаётся загадкой.

Так Жижек отзывается о картинах Линча в «Киногиде извращенца», спустя несколько лет после написания эссе. Это говорит о том, что симпатия словенского философа к творчеству американского режиссера никуда не исчезла; а в том, что это – симпатия, сомневаться не приходится. Так не утрачиваем ли мы ту же саму дистанцию, о которой говорит Жижек в отношении Линча, когда читаем книги самого Жижека? Разве не грозит написанное Жижеком точно также затянуть нас и тем самым сделать разрыв реальности и фантазии чрезвычайно маленьким и разве, даже при повторном чтении, не остается у нас мысли, что нечто из прочитанного было упущено, что загадка, которую объясняет Жижек, на самом деле не разгадана? А если и разгадана, то не до конца. Жижек, если угодно, – это Дэвид Линч от философии, самобытная и предельно занимательная фигура, которая требует своих интерпретаторов.

Итак, после публикации сборника «Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)» Жижек написал большое эссе о всего лишь одной картине Дэвида Линча «Шоссе в никуда». То, что среди прочих книг о работах Линча появился еще и текст о «Шоссе в никуда», особенно примечательно, потому что многие критики, среди которых и один из самых авторитетных и популярных ныне в США Роджер

Эберт[9], ополчились именно на эту ленту, объявив, что она стала поворотным пунктом в творчестве режиссера и что именно после нее траектория карьеры Линча пошла вниз.

Вообще на Западе существует добрая традиция издавать небольшие книги о значимых картинах. Например, «British Film Institute» (BFI) издает тексты в двух крупных сериях – «классика» и «современная классика». В обе серии эссе пишут серьезные киноведы, кинокритики и историки кино. Они подробнейшим образом обсуждают сцены, проводят параллели с другими работами, помещают картины в исторический и идеологический контекст. Обычно их изложение последовательно, а работы тщательно структурированы. Несмотря на то, что книга Жижека вышла в другой издательской серии, можно ли было подобного ожидать от словенского философа, который все же по преимуществу является философом, а не критиком, и подход его следовательно совершенно философский, а совсем не исследовательский? Тем более от философа, как было сказано выше, чрезвычайно оригинального, сильно отличающегося от подавляющего большинства своих

---

[9] Можно посмотреть здесь:
http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19970227/REVIEWS/702270304/1023

коллег. По крайней мере, по сравнению с книгами, выходившими в BFI, что мне удалось прочесть – «Таксист», «Бегущий по лезвию», «Криминальное чтиво» и «С широко закрытыми глазами», – при всей разнице авторских подходов эссе Жижека остается самым оригинальным во всех смыслах этого слова.

Опять же в «Киногиде извращенца» Жижек говорит о Линче:

> Что может быть более нормальным, чем отец семейства, который поливает газон перед белым опрятным домом? Но внезапно у отца случается сердечный приступ, он падает на траву. И затем вместо того, чтобы показывать, как семья сбилась с ног, вызывая скорую, или ещё как-то пытается помочь, Линч проделывает нечто типично линчевское. Камера стремительно приближается к газону, даже проникает сквозь траву, и мы видим, что на самом деле скрывается за этой идиллической зелёной лужайкой.

В своем эссе о «Шоссе в никуда» Жижек точно также проделывает нечто «типично жижековское». Книжка состоит из 10 главок, и непосредственно о фильме «Шоссе в никуда» философ начинает говорить только

в третьей. Продолжив обсуждение картины в четвертой, в пятой он обращается к новым проблемам – настолько важным, что они занимают очень много места, фактически вытесняя со страниц книги самого Линча и его фильм. Чтобы пояснить свою мысль, Жижек вынужден обращаться к другим картинам, пересказывать их, сопоставлять – в конце концов, это начинает казаться неким хаосом идей, пускай и органичным. Терри Иглтон, например, шутя, задается вопросом, знает ли сам Жижек, куда ведет его мысль.

Может быть, и мы вправе делать вещи «типично жижековские», то есть прибегать для объяснения предмета к другим феноменам, которые, на первый взгляд, могут показаться чрезвычайно далекими от основного повествования? В интерпретации Жижеком фильмов Линча наличествует уловка: философ ссылается не на все фильмы Линча. В частности, в книге о «Шоссе в никуда» он совершенно не упоминает картину «Человек-слон», хотя в свое время единожды сослался на нее в работе «Глядя вкось»[10], а про «Голову-ластик» говорит лишь в конце текста, и то довольно скомкано и не про сам фильм, а про эффект, им производимый. На что Жижек не ссылается вообще, так это на самый «ненор-

---

[10] См.: Zizek S. Looking Away: An Introductions to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge: The MIT Press, 1991.

мальный» фильм Линча – «Простая история», в названии которого содержится предупреждение: это простая картина, в которой не произойдет ничего типично линчевского. Представьте: Жижек по своему обыкновению вместо главного героя – Стрейта[11] – едет на газонокосилке по дороге и озирается по сторонам, с ужасом осознавая, что находится в самом перверсивном линчевском фильме – где «ненормальностью» является абсолютная, полная нормальность. Это все равно, что в упоминаемой сцене с тюльпанами мы бы не увидели тех ужасных насекомых, которые скрываются за видимым благополучием. Разумеется, Жижек без какого-либо труда мог бы «вчитать» в картину смысл. Однако проблема заключается в том, что «Простая история» является по преимуществу «модернистским» фильмом, который требует иных интерпретаций, нежели фильмы «постмодернистские».

Сам Жижек ссылается на классификацию истории голливудских фильмов, предложенную Фредриком Джеймисоном – еще одним марксистом-постмодерни-

---

[11] В названии игра слов: «straight» с английского языка переводится как «прямой, простой», также Straight – это фамилия главного героя. После «Человека-слона» это второй фильм Линча, основанный на реальных событиях. Характерно, что оба фильма являются нетипичными для режиссера.

стом, любящим придавать тем или иным кинокартинам философский смысл – «реализм-модернизм-постмодернизм», где реализм – картины 1930-40-х, модернизм – 1950-60-х, и все, что следует после, – постмодернизм[12]. Согласно Жижеку, и модернизм, и постмодернизм считают интерпретацию неотъемлемой от объекта интерпретации, таким образом, разрыв между модернизмом и постмодернизмом нужно искать в присущей тексту и комментарию взаимосвязи. Модернистское произведение искусства (очень важно, что Жижек говорит не об интерпретации, а именно об искусстве) по определению «непостижимо», «оно функционирует как шок, как вторжение травмы; затем, после этого первого столкновения, на сцену выходит интерпретация и позволяет нам интерпретировать этот шок – она возвещает нам, скажем, о том, что данная травма знаменует собой, и указывает на шокирующую извращенность нашей “нормальной” повседневности». Однако постмодернизм, свидетельствует Жижек, делает нечто прямо противоположное: нюанс в данном случае в объектах. Объекты

---

[12] См.: Jameson F. Signatures of the Visible. New-York: Routledge, 1990. Марксистские интерпретации Джеймисона, которую он осуществляет по отношению к кинематографу весьма занимательны. См., например, его текст о «Сиянии» Стенли Кубрика на русском: Джеймисон Ф. Историзм в «Сиянии» // Искусство кино. 1995. №7. С. 57-61.

постмодернизма – это продукты массовой культуры (сам Жижек приводит в пример «Бегущего по лезвию», «Терминатор» и «Синий бархат»), и «от интерпретатора зависит, найдет ли он в них воплощение эзотерического теоретического изящества Лакана, Деррида или Фуко»[13]. И хотя вроде бы сам Жижек помещает Линча в категорию «постмодернистского кинематографа», на самом деле режиссер в нее не попадает. Почему же?

Все дело в том, что сам Жижек часто тяготеет «к модернистским интерпретация». А вот попытку интерпретировать фильмы Хичкока с помощью философии Лакана, философ называет «безумием», несмотря на то, что сам он в нем участвовать согласен. Однако в отношении кинематографа Линча Жижек осторожен. Главной целью его эссе о «Шоссе в никуда» является отвоевать Линча у «правого психо-редукционизма» и «левого анархического обструкционизма», – то есть, с одной стороны, у представителей новых религиозных движений, стремящихся все читать сквозь модные психологические коды, с другой – у оголтелых постмодернистов, утверждающих, что картины Линча – лишь пастиш и ничто кроме этого[14]. Таким об-

---

[13] Жижек С. Хичкок, или Форма и ее историческое опосредование // Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / Под ред. С. Жижека. М.: Логос, 2004. С. 9-10.

[14] Наст. Изд. С. 75.

разом, Жижек, раз он хочет «отбить» искусство у постмодернистов, видящих в Линче лишь «поток сознания», как бы признается в том, что Линч – не совсем постмодернист.

Еще больше света на этот вопрос проливает совершенно справедливое утверждение Терри Иглтона, что сам Жижек является противником постмодернизма:

> По сути дела, он [Жижек. – *А.П.*] настроен крайне враждебно по отношению ко всему этому течению мысли, о чем со всей ясностью свидетельствует его последняя книга [имеется в виду «В защиту проигранных дел». – *А.П.*]. Хотя ему и случалось драпироваться в постмодернистские одеяния, он никогда не испытывал ничего, кроме презрения, к таким вещам, как мультикультурализм, антиуниверсализм, теоретический дендизм и модная одержимость культурой[15].

К этому следует добавить, что Линч фактически работает в рамках позднего «сюрреализма» – типично модернистского стиля в искусстве. Сам Жижек говорит об «Это не трубка» сюрреалиста Магритта в контексте линчевского кино[16],

---

[15] См.: Eaglton T. The Phenomenal Slavoj Zizek // The Sunday Times. 4.23.2008.

Автор предисловия к англоязычному изданию книги Марек Вечорек сравнивает сцену с кишащими в траве муравьями из «Синего бархата» Линча с воспоминаниями о том же самом у Сальвадора Дали[17], кинокритик Марина Уорнер напоминает нам о том, что Линч часто называл сюрреалиста Андре Бретона своим наставником[18]. Не слишком ли много параллелей, чтобы оказалось, будто Линч – не сюрреалист? И не являются ли картины «Простая история» и «Человек-слон», ссылок на которые Жижек практически избегает, модернистскими даже в понимании Джеймисона? Иными словами, модернист Жижек не вчитывает в Линча «постмодернистский смысл», но считывает его с картин, на поверку оказывающимися лишь «по-линчевски модернистскими»[19].

---

[16] Наст. Изд. С. 86.

[17] См.: Wieczorek M. The Ridiculous, Sublime Art of Slavoj Zizek // Zizek S. The Art of Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway. Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, 2000. P. ix.

[18] См.: Уорнер М. Колдовская дорога // Искусство кино. 1998. №6.

[19] Дело в том, что Линч двулик. Неоднократно он пробовал снять нечто, что выглядело бы снятым не совсем в его стиле. Этим, например, можно объяснить не вполне удачный опыт Линча с «Простой историей». Данный опыт является неудачным в том же смысле, что и "Дюна". У Линча не получается снимать "нелинчевское кино", при всех прелестях обеих картин. Они тоже являются «модернистскими», но не по-линчевски.

Наконец, необходимо сказать и о чрезвычайно важной идее Жижека о «роковой женщине»[20]. Философ утверждает, что она представляет собой – «внутреннюю трансгрессию» патриархального символического мира; воплощение мужской мазохистской, параноидальной фантазии об эксплуатирующей, сексуально ненасытной женщине, которая одновременно подавляет и наслаждается своими жертвами, провоцируя мужчин жестоко брать и оскорблять ее[21]. В «Киногиде извращенца» Жижек говорит:

> “Шоссе в никуда” и “Малхолланд Драйв” – это две версии одного фильма. Что делает обе картины, особенно «Шоссе в никуда», такими интересными, так это то, как в них соотносятся два измерения, реальность и фантазия, их взаимообусловленность, горизонталь. [...]

---

[20] Жижек много говорит о героине Линды Фиорентино из фильма Джона Даля «Последнее соблазнение» (1994), которая и являет собой яркий пример «роковой женщины». Жаль, что Жижек не упоминает картину «Шлюха» (1995) Уильяма Фридкина, в которой та же самая Линда Фиорентино оказывается воплощением порока, самой известной проституткой, согласной на все, хотя в течение всего фильма она и притворялась примерной женой.

[21] Наст. Изд. С. 55.

> В "Шоссе в никуда" мы имеем дело с серой, однообразной жизнью провинциальных богачей. Героя, женатого на Патрисии Аркетт, очевидно, терзает загадка собственной жены, которая неадекватно реагирует на его действия. Когда они занимаются любовью, у него ничего не выходит. Всё, что он получает от неё, так это покровительственное похлопывание по плечу. [...] Полное унижение.

Это во многом объясняет, что именно делает «Шоссе в никуда» столь привлекательной для мужской части аудитории, в то время как, например, «Рассекая волны» (1996) Ларса фон Триера является фаворитом среди зрителей женского пола. Дело в том, что оба фильма являются двумя сторонами одного явления. В «Рассекая волны» мы видим, как покалеченный муж просит свою жену неистово заниматься сексом, с кем придется – мужчина благословляет женщину на порок и одновременно на акт мученичества, чтобы самому получить мазохистское удовольствие. Примечательно, что женщина не только жертвует собой, но и опрокидывается в пучину запретных и постыдных желаний, в конце концов, отдавшись целому кораблю (важно сказать, что трансгрессия в данном случае тем ужаснее, что женщина является членом ханжеской ре-

лигиозной общины)[22]. Удивляет то, что картина не только не вызывает негодования у женщин, но и приводит девушек в неописуемый восторг: неужели в каждой женщине существует потаенное (а иногда и явное) желание/фантазия полнейшего сексуального раскрепощения? Эта абсолютная неполиткорректность в отношении женщин, на которую нам выше уже намекнул Терри Иглтон, приводит нас к окончательному выводу в отношении книги Жижека о «Шоссе в никуда».

> В конечном счете, прочтение Линча Жижеком и, более того, сам фильм Линча, является глубоко политическим. Их объединяет метод – противоположный обскурантизму и пастишу сокровенных тем. Они оба своим собственным путем доказывают, что наши фантазии подпитывают наше ощущение реальности, и при этом оказываются защитой от Реальности. Вместе с их возвы-

---

[22] Другим «однозначно женским» фильмом в этом же плане является «Реквием по мечте» (2001) Даррена Аранофски. Героиня Дженнифер Конноли в итоге опускается до того, что начинает зарабатывать на наркотики проституцией – то есть она совершает вынужденную трансгрессию, вставая на путь порока лишь потому, что она якобы оказалась жертвой. Не удивительно ли, если женщины любят этот фильм по той же самой причине, что и «Рассекая волны»?

> шенной мыслью, и Линч, и Жижек чрезвычайно занимательны в своем смешном искусстве[23].

Этот отрывок из текста Марека Вечорека нуждается в обстоятельном пояснении. Дело в том, что Дэвид Линч как никто другой, благодаря какому-то странному стечению обстоятельств, стал самым *политическим* режиссером для России. Время Линча, зенит его славы – первая половина 1990-х. Это все еще продолжающиеся рукоплескания «Синему бархату», это «Золотая пальмовая ветвь» в Каннах за «Диких сердцем», это безумный успех сериала «Твин Пикс». Но Линч 1990-х вообще и Линч 1990-х в России – два разных феномена. Жижек (да и Марек Вечорек), между прочим, прекрасно это чувствует, то и дело обращаясь к политическим реалиям конца 1990-х – войне в Ираке, к бомбежкам Югославии, к дебатам о Холокосте. Терри Иглтон также очень хорошо чувствует Жижека и насквозь видит его «политическую сущность»:

> Что касается политики, то он [Жижек. – *А.П.*] столь же горазд распутывать хитросплетения

[23] Wieczorek M. The Ridiculous, Sublime Art of Slavoj Zizek // Zizek S. The Art of Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway. Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, 2000. P. xiii.

> Руссо и Карла Шмитта, как и выносить журналистские суждения о текущих событиях – волнениях в парижских пригородах, войне с террором или отношениях Турции с Европейским союзом. Он и сам когда-то был политиком – еще у себя дома, в Словении, и тень от югославского конфликта падает на его саркастические суждения о войне, расизме, национализме и этнических распрях[24].

Таким образом, Жижек использует Линча фактически в политических целях[25], хотя и касается это главным образом международных отношений.

---

[24] См.: Eaglton T. The Phenomenal Slavoj Zizek // The Sunday Times. 4.23.2008.

[25] Надо сказать, что Жижек сохраняет политический запал, все более смещаясь в левую сторону политического спектра. Сегодня он активно использует марксизм, сохраняя при этом верность лакановскому психоанализу. Прекрасный пример – текст об «Аватаре», в котором Жижек развенчал реакционный характер, присущий голливудскому марксизму Джеймса Кэмерона. См.: Жижек С. «Аватар»: стратегии в неполиткорректной идеологии // Наст. Изд. Надо сказать, что это эссе Жижека выходило на английском языке лишь в урезанном варианте: редакторы изъяли из нее всю философию. В данном случае текст публикуется в эксклюзивном – полном – виде.

Однако Линч России – внутриполитический. В одной из серий мультсериала «Симпсоны» мы можем наблюдать такую картину: Гомер Симпсон, главный герой шоу, сидит на любимом диване в темной комнате около телевизора, отражающего загадочный голубой свет, и очень увлеченно, фактически заворожено наблюдает за происходящим на экране. Пока что нам не видно то, что он смотрит, но по саундтреку мы можем сказать наверняка: это линчевский сериал «Твин Пикс». В конце концов, нам показывают картинку. Мы видим, как под лунным небом высокий человек танцует с единорогом вокруг дерева, на котором висит фонарь. Завороженный Гомер ни на секунду не может оторваться от экрана, как прикованный он впиявливается глазами в голубой свет и произносит: «Никак не возьму в толк, что там происходит?»[26]. Так и огромная часть населения России, как завороженная, смотрела на голубой экран осенними вечерами 1993-го, когда отечественное телевидение демонстрировало сериал «Твин Пикс», и никак не могла взять в толк, что же там такое происходило. Творения Линча лучше, чем что-либо другое могли помочь примириться с суровой реальностью, которая

---

[26] Очень важно, что этот эпизод появился в конце 1997 года, хотя действие в нем происходит в самом начале 1990-х. См.: «The Simpsons». Season 9; Episode 181: «Lisa's Sax».

на самом деле в некотором смысле была едва ли не более сюрреалистичной, чем сериал Линча. Любопытно, различали ли вообще русские зрители сериал «Твин Пикс» и новостные сводки?..

Сам Жижек считает: «Фильмы Линча как будто говорят нам о том, что в сущности представляет собой наша жизнь. Если преодолеть фантазмический экран, который создает ложную ауру, мы встаем перед выбором между плохим и худшим, между стерильной и бессильной тусклостью социальной реальности и фантазмической Реальностью самоубийственного насилия»[27]. Жижек также пишет, что герой итальянского комика Роберто Бениньи в фильме «Жизнь прекрасна» создает видимость реальности, погружая сына в мир фантазии, якобы защищая его от ужасов Холокоста. Так Реальное становится Воображаемым. Далее Жижек говорит, что отец-Бениньи поступает значительно хуже извращенца отца-растлителя из «Торжества» Томаса Витерберга, который сталкивает детей с настоящей реальностью.

Судя по всему, многие «отцы» в 1993 году поступали не-побениньевски, когда, наслаждаясь постыдным линчевским удовольствием, отправляли детей в кровать, мотивируя свой поступок тем, что «Твин Пикс» слишком страшный, а сами наблюдали за происходя-

---

[27] Наст. Изд. С. 64.

щим на тогда еще выпуклых экранах телевизоров «Рубин», как единорог при свете луны танцует с высоким человеком под мистическую музыку Анджело Бадаламенти. Они думали, что спасают детей от фантазмического мира кошмара и порока Линча, не понимая, что реальность первой половины 1990-х была куда страшнее... Они сами уходили в мир воображаемого, оставляя страшную реальность детям; выбирая «плохое», предоставляли отпрыскам «худшее». В контексте внутриполитических реалий России первой половины 1990-х «смешное» Линча превращается в куда более «возвышенное», чем даже считает словенский философ. Однако понять это – настоящее искусство – искусство, которому обучил нас Славой Жижек.

Александр Павлов, к.ю.н., доцент кафедры практической философии философского факультета НИУ – ВШЭ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ КРИТИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

«Шоссе в никуда» Дэвида Линча – это холодное постмодернистское упражнение по возвращению к сценам изначальных страхов, хорошо скрытых в образах нуара. Это упражнение, как кратко выразился Джеймс Нэйремор, «без какой-либо цели, кроме как возвращения... таким образом, несмотря на весь ужас, сексуальность и формальное великолепие, «Шоссе в никуда»... остается вмерзшим в своего рода фильмотеку; это очередной фильм о фильмах»[28]. Подобная реакция, отражающая полностью искусственную, «межтекстуальную», иронически шаблонную природу вселенной Линча, как правило, сопровождалась про-

[28] Naremore J. More Than Night. Los Angeles: University of California Press, 1998. P. 275.

тивоположным нью-эйджевским прочтением, которое сосредотачивается на потоке подсознательной Жизненной энергии, предположительно объединяющей все события и людей, превращая Линча в певца юнгианского коллективного бессознательного духовного либидо[29]. Хотя это второе прочтение должно быть отклонено (по причинам, которые будут предложены ниже), оно тем не менее оказывается голосом против представления о Линче как о деконструктивисте-насмешнике, ведь на некоем, пусть пока и на неведомом уровне к вселенной Линча нужно относиться совершенно серьезно. Проблема лишь в том, что такое прочтение абсолютно ложно толкует данный уровень. Вспомните заключительный экстатический восторг, отразившийся на лице Лоры Палмер в «Твин Пикс: Огонь иди за мной» после ее зверского изнасилования и убийства; или вспышку гнева Эдди по отношению к водителю, который не следует «гребаным правилам», в «Шоссе в никуда»; или часто цитируемую беседу между Джеффри и Сэнди в «Синем бархате», когда Джеффри возвращается из квартиры Дороти. Джеффри, глубоко взволнованный, жалуется: «Почему существуют такие люди как Фрэнк? Почему в этом мире так много проб-

---

29 См.: Nochimson M.P. The Passion of David Lynch. Austin: University of Texas Press, 1997.

лем?», а Сэнди говорит ему о хорошем предзнаменовании – своем сне о малиновках, которые приносят свет и любовь в темный мир. В парадигме постмодернизма эти сцены являются забавными, невыносимо наивными, вызывают смех, и все же они абсолютно серьезные. Их «серьезность» не указывает на более глубокий духовный уровень, лежащий в основе поверхностных клише, а скорее на безумное признание искупительной ценности наивных клише как таковых. Это эссе – попытка распутать загадку подобного совпадения противоположностей, которое является в некотором смысле загадкой самого «постмодернизма».

Глава 1

ВНУТРЕННЯЯ ТРАНСГРЕССИЯ

Ленин любил говорить о том, что человек зачастую может осознать основные составляющие собственной слабости, поняв своих умных врагов. Поскольку в настоящем эссе предпринимается попытка лаканианской интерпретации фильма «Шоссе в никуда» Дэвида Линча, может оказаться полезным сделать ссылку на появившуюся недавно «пост-теорию» когнитивистской ориентации кинематографических исследований – теорию, которая определяет идентичность за счет полного отказа от лакановских принципов исследования кино. В эссе, которое многими признается одним из лучших в «пост-теории» и которое является своеобразным манифестом нового направления, Ричард Молтби фокусирует внимание на

хорошо известной короткой сцене в «Касабланке»[30]:

> Ильза Лунд (Ингрид Бергман) заходит в комнату Рика Блейна (Хэмфри Богарт), стремясь заполучить разрешительные письма, которые позволят ей и ее мужу Виктору Ласло, руководителю Сопротивления, перебраться из Касабланки в Португалию, а затем в Америку. После того как Рик отказался передать ей эти разрешительные письма, она достала пистолет и стала ему угрожать. Он сказал Ильзе: «Давай, стреляй, ты окажешь мне услугу». Ильза срывается и в слезах начинает рассказывать Рику о том, почему она бросила его в Париже. К тому времени, когда она говорит: «Если бы ты знал, как я любила тебя, как я до сих пор люблю тебя», они уже обнимаются в сцене, снятой крупным планом. Затем на три с половиной секунды в кадре появляется командно-диспетчерский пункт аэропорта, прожектор

[30] См.: Maltby R. 'A Brief Romantic Interlude': Dick and Jane go to 3 1/2 Seconds of the Classic Hollywood Cinema // Post-Theory. David Bordwell and Noel Carroll (eds.). Madison: University of Wisconsin Press, 1996. P. 434-459.

которого вращается, пытаясь что-то обнаружить. После чего зритель вновь видит Рика, стоящего у окна и курящего сигарету. Он отворачивается и говорит вглубь комнаты: «А что было потом?».

Ильза продолжает свой рассказ.

Естественный вопрос: что произошло за эти три с половиной секунды, пока зрители смотрели на аэропорт? Занимались ли герои любовью? Молтби справедливо подчеркивает, что на этом этапе фильм не просто становится двойственным, а дает четкие возможности для двух взаимоисключающих интерпретаций: между персонажами либо была любовная связь, либо нет. С одной стороны, зритель получает неоднозначный намек на то, что это произошло, с другой стороны, что-то указывает и на то, что между ними за этот промежуток времени ничего не было. С одной стороны, зритель получает закодированные сигналы о том, что герои занимались любовью, и что за эти три с половиной секунды прошло гораздо больше времени, в которое укладываются оставшиеся за кадром события (страстные объятия героев и возвращение к диалогу после затемнения сцены); закуренная сигарета – это также обычный знак расслабления после секса, не говоря уже о вульгарной фаллической коннотации башни КДП аэропорта; с дру-

гой стороны, ряд параллельных элементов указывают на то, что секса между героями не было, и что эти три с половиной секунды соответствуют реально прошедшему времени (кровать на заднем плане заправлена, продолжается тот же диалог и т.д.). Даже окончательный разговор между Риком и Ласло о событиях предыдущей ночи можно трактовать двояко:

> РИК: Ты говоришь, что ты знал обо мне и Ильзе?
> ВИКТОР: Да.
> РИК: А ведь ты не знаешь, что вчера вечером она приходила ко мне за разрешительными письмами. Ведь так, Ильза?
> ИЛЬЗА: Да.
> РИК: Она попыталась сделать все возможное, чтобы их получить. Она постаралась убедить меня, что все еще любит меня. Это было уже давно; для твоего же блага она притворилась, что все еще любит меня, я ей не мешал.
> ВИКТОР: Я понимаю...

Молтби предлагает следующее решение: он настаивает, что эта сцена идеально показывает, как «Касабланка» «предоставляет альтернативные возможности получения удовольствия двум совершенно разным людям, ко-

торые оказались в одном кинотеатре», т.е. «эта сцена может понравиться как “невинным”, так и “умудренным опытом” людям»[31]. Внешне может показаться, что фильм снят с соблюдением самых строгих моральных устоев, но вместе с тем в нем достаточно намеков, позволяющих воспринимать картину как сексуально насыщенную. Эта стратегия более сложна, чем может показаться на первый взгляд: именно *потому*, что вам известно, что официальной сюжетной линией вы «совершенно освобождены от ветреных импульсов»[32], вы можете позволить себе погрузиться в мир грязных фантазий; вы знаете, что эти фантазии «нереальны», что они не воспринимаются большим Другим. В связи с этим хотелось бы предложить Молтби единственную поправку: вовсе не обязательно, чтобы два разных зрителя сидели рядом друг с другом: достаточно будет и одного зрителя, раздираемого острыми противоречиями.

Если говорить лаканианским языком, во время этих постыдных трех с половиной секунд Ильза и Рик

---

[31] Maltby R. 'A Brief Romantic Interlude': Dick and Jane go to 3 1/2 Seconds of the Classic Hollywood Cinema // Post-Theory. David Bordwell and Noel Carroll (eds.). Madison: University of Wisconsin Press, 1996. P. 443.

[32] Maltby R. 'A Brief Romantic Interlude': Dick and Jane go to 3 1/2 Seconds of the Classic Hollywood Cinema // Post-Theory. David Bordwell and Noel Carroll (eds.). Madison: University of Wisconsin Press, 1996. P. 441.

не занялись любовью ради большого Другого, ради соблюдения общественных приличий, но при этом они все же сделали это ради удовлетворения грязных фантазий нашего воображения. Это являет собой наиболее цельную структуру внутренней трансгрессии, а Голливуду для успешного функционирования требуются *оба* уровня.

В терминах теории аргументации, разработанной Освальдом Дюкро, в данном случае имеет место противопоставление исходной предпосылки и сделанных выводов: исходная предпосылка непосредственно подтверждается большим Другим, мы за нее не отвечаем. Однако ответственность за сделанные выводы напрямую ложится на плечи зрителей (или читателей). Автор текста всегда может заявить: «Я не виноват в том, что зрители сделали такие грязные выводы из текстуры фильма!».

Если рассматривать данное противопоставление в контексте психоанализа, то, конечно, это противопоставление символического Закона (эго-идеала) непристойному супер-эго: ничего не происходит на уровне общественного символического Закона, текст выглядит чистым и понятным, на другом уровне тот же текст атакует различными бесстыдными намеками супер-эго зрителя: «Наслаждайтесь, дайте простор вашей грязной фантазии!». Иными словами, мы сталкиваемся с

недвусмысленным примером фетишистского раскола, с отрицанием структуры на уровне: «Да, я понимаю это, но всё-таки...». Само осознание того, что между героями ничего не было, дает простор грязному воображению – вы можете получать от этого удовольствие, потому что вы освобождены от осознания вины фактом того, что для большого Другого этого, безусловно, НЕ произошло...

Подобная двоякая трактовка – не просто компромисс с Законом в том смысле, что символический Закон лишь стремится соблюсти приличия и дает вам возможность грязно фантазировать, если только это не посягает на общественную нравственность и на ее нормы. В таком случае Закону нужно это непристойное дополнение, которое он сам производит и поддерживает.

Итак, зачем в данном случае нам требуется психоанализ? Что здесь выступает на уровне бессознательного? Разве зрители не осознают в полной мере порождения своего грязного воображения? Мы можем очень точно указать, откуда берется потребность в психоанализе: мы не осознаем не некое глубоко укоренившееся, секретное содержание, а внешнее проявление этого феномена, которое ИМЕЕТ значение – у человека могут быть самые разные грязные фантазии, но важно то, какие из них выходят в общественную

сферу и в сферу символического Закона, т.е. большого Другого.

Таким образом, Молтби прав, подчеркивая, что постыдный голливудский кодекс производства фильмов 1930-40-х[33] был не просто негативным кодом цензуры, но также и положительными (Фуко бы сказал, продуктивными) кодификацией и регулированием, создававшими эксцессы, прямую демонстрацию которых они же и ограничивали. В связи с этим показателен диалог, который однажды состоялся между Джозефом фон Штернбергом и Джозефом Брином (со слов Молтби). Когда Штернберг сказал: «А сейчас между двумя главными героями состоится романтическая интерлюдия», Брин перебил его: «Вы пытаетесь сказать, что эти двое покувыркаются, что у них будет секс?». Возмущенный Штернберг ответил: «Господин Брин, вы меня оскорбили». Брин же сказал: «Ради всего святого, перестаньте юлить и называйте вещи своими именами. Если вы хотите, мы можем помочь вам со сценарием о супружеской неверности, но только если вы перестанете назы-

[33] Кодекс Хейса (Production Code, Hays Code) – кодекс производства фильмов в Голливуде, принятый в 1930 году Ассоциацией производителей и прокатчиков фильмов, уже в 1934-м ставший действующим национальным стандартом Соединенных Штатов Америки. В 1967 кодекс был упразднён. – *Прим. ред.*

вать секс «романтической интерлюдией». Чем эти двое занимались? Поцеловали друг друга и разошлись по домам?». «Нет, они занимались сексом», - ответил Штернберг. «Отлично! Теперь мне сюжет стал понятнее!» - прокричал Брин. Кинорежиссер закончил свой рассказ, а Брин посоветовал ему, как он может обойти «кодекс»[34]. То есть, даже запрещая что-то, нам нужно четко понимать, что мы запрещаем – кодекс производства фильмов в этом случае не только запретил какую-то содержательную часть, но и кодифицировал ее зашифрованную артикуляцию.

Молтби также цитирует известную инструкцию Монро Стар сценаристам из романа Фицджеральда «Последний магнат»: «Что бы она ни делала, ею движет одно. Идет ли она по улице, ею движет желание спать с Кеном Уиллардом; ест ли обед – ею движет желание набраться сил для той же цели. Но нельзя ни на минуту создавать впечатление, что она хотя бы в мыслях способна лечь с Кеном Уиллардом в постель, не освященную браком»[35].

---

[34] Maltby R. 'A Brief Romantic Interlude': Dick and Jane go to 3 1/2 Seconds of the Classic Hollywood Cinema // Post-Theory. David Bordwell and Noel Carroll (eds.). Madison: University of Wisconsin Press, 1996. P. 445.

[35] Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби. Последний магнат. Рассказы. М.: Художественная литература, 1990. С. 180.

Из этого примера видно, каким образом основополагающий запрет не только выступает в отрицательной роли, но и способствует чрезмерной сексуализации самых заурядных повседневных событий – все, чем занимается бедная, изголодавшаяся героиня, начиная с ее хождения по улицам и заканчивая приемом пищи, гиперболизируется в желание заняться любовью с мужчиной ее мечты. Мы видим, что функционирование этого основополагающего запрета достаточно превратно, когда оно неизбежно затрагивает зону рефлексии, превращая защиту от запрещенного сексуального содержания в чрезмерную, всепроникающую сексуализацию. Роль цензуры в этом случае более двойственна, чем это может показаться на первый взгляд.

Очевидный упрек данной точки зрения в том, что Кодекс производства фильмов Хейса возвышается до уровня разрушительной машины, которая угрожает системе доминирования даже больше, чем прямолинейная толерантность: разве мы не утверждаем, что чем более жесткой будет прямолинейная цензура, тем более разрушительными станут непреднамеренно произведенные ею побочные эффекты? Хочется ответить на этот упрек, подчеркнув, что эти непреднамеренные, извращенные побочные эффекты на самом деле не только не угрожают системе символического доминирования, но и являются ее внут-

ренней трансгрессией, то есть ее непризнанной, непристойной опорой.

Что же произошло после отмены кодекса производства фильмов Хейса? Среди ярких примеров внутренней трансгрессии в «эпоху, пришедшую после кодекса», – такие недавно вышедшие на экраны фильмы, как «Мосты округа Мэдисон» и «Лучше не бывает». Всегда следует помнить о том, что в «Мостах округа Мэдисон» (киноверсия романа) адюльтер Франчески в итоге спас три брака: ее собственный (память о четырех днях, наполненных страстью, позволяет Франческе терпеть совместную жизнь со скучным супругом), а также браки двух ее детей, которые, потрясенные признанием матери, примирились со своими партнерами.

Недавно в прессе писали, что в Китае, где этот кинофильм пользовался огромной популярностью, даже официальные идеологи восхищались утверждением в нем семейных ценностей: Франческа остается со своей семьей, она ставит свои семейные обязанности выше любовной страсти. Конечно, нашей первой реакцией будет мысль о том, что глупые коммунистические моралисты упустили из виду самое главное – это трагический фильм, Франческа утратила свою настоящую любовь, ее отношения с Кинкейдом были самым главным событием всей ее жизни... Однако на более глубоком уровне китайские моралисты-бюрократы оказа-

лись правы: этот фильм действительно *утверждает* семейные ценности, эту связь было *нужно* прекратить, прелюбодеяние – это внутренняя трансгрессия, которая поддерживает семейные отношения.

В «Лучше не бывает» ситуация еще более парадоксальна: разве цель фильма не заключается в том, чтобы мы насладились двумя часами отсутствия политической корректности, потому что знаем, что в итоге герой, которого сыграл Джек Николсон, обретет золотое сердце и полностью исправится, отказавшись от своего стиля жизни? Здесь мы снова сталкиваемся со структурным проявлением внутренней трансгрессии, хотя это уже не мотивы непокорности, подавляемые доминирующей патриархальной идеологией (наподобие *femme fatale*[36] в фильмах нуар), а радостное погружение в неполиткорректные, расистские/сексистские эскапады, запрещенные доминирующим либеральным, толерантным режимом. Короче говоря, здесь подавляется «плохой» аспект.

В отличие от логики *femme fatale*, позволяющей мириться с унижением патриархальных устоев, потому что в итоге, как мы знаем, для нее настанет час расплаты, в настоящем случае нам разрешается радоваться неполиткорректным выходкам Николсона, ведь нам

---

[36] Роковая женщина (*фр.*). – *Прим. ред.*

известно, что в конечном счете его ждет искупление. В этом фильме также сохранена структура пары – неполиткорректный Николсон должен отказаться от своих выходок, чтобы вступить в правильные гетеросексуальные отношения. В этом смысле фильм рассказывает нам печальную историю о предательстве собственной этической (эксцентрической) позиции. Когда Николсон «нормализуется» и превращается в теплого, заботливого человека, он утрачивает свою настоящую этическую позицию, которая и делала его привлекательным. В итоге мы получаем образцовую ячейку общества в лице двух скучных супругов.

Глава 2

АКТ ЖЕНЩИНЫ

Как можно сломать структуру «внутренней трансгрессии»? Выход из структуры осуществляется с помощью АКТА: акт – это то, что разрушает любовную фикцию, не имеющую прямого отношения к фильму и навязанную внутренней трансгрессией[37]. Жак-Ален Миллер полагает, что истинная женщина определяется некоторым радикальным актом: акт осуществляется через мужчину, ее

[37] Понимание моральной свободы, прагматически выраженное в пословицах или в великой французской традиции моралистов, начинающейся с явления Ларошфуко, оппозиционно Акту: так называемые максимы свободы заключаются в однообразных вариациях того, как катастрофично следовать за своим желанием и того, что единственный способ обрести счастье – научиться искать компро-

партнера, в этом акте женщина разрушает или даже полностью уничтожает то, что «больше его самого», что «значит для него все», то, что ему дороже собственной жизни; акт осуществляется через уничтожение ценности, вокруг которой строится

миссы с ним. По этой причине, моральные истории Эрика Ромера на самом деле, – один из вариантов французской интерпретации этики психоанализа Лакана (не идите на компромисс со своим желанием [ne pas ceder sur son désir]); 6 рассказов о том, как заработать или защитить счастье с помощью компромисса с желанием. Матрица всех фильмов включает героя-мужчину, поставленного перед выбором между идеальной женщиной, его будущей женой, и искусительницей, которая будит в нем желание страстных приключений. Как правило, герой – не пассивный объект женских авансов, скорее он активно конструирует детальный фантазмический сценарий приключения только для того, чтобы быть способным сопротивляться соблазнению. Короче, он жертвует приключением в порядке повышения ценности предстоящей женитьбы. Финальная формула таких фильмов (наполовину-насмешливо поддерживаемая Ромером) такова: фантазировать о запрещенном любовном приключении, но не превращать фантазию в акт, позволять приключению оставаться приватной фантазией о том, что «могло бы быть», фантазией, которая позволяет поддерживать брак. См. прекрасное исследование: Bonitzer P. Eric Rohmer. Paris: Cahiers du Cinema, 1993.

жизнь мужчины[38]. Показательная фигура такого акта в литературе – Медея, которая, узнав, что Ясон, ее муж, собирается оставить ее ради молодой женщины, убивает двух своих маленьких детей, т.е. уничтожает самое ценное, что было у Ясона. В этом ужасном акте разрушения, по определению Лакана, Медея действует, как *une vraie femme*[39]. (Другой пример Лакана – это акт жены Андре Жида: после смерти мужа она сожгла все любовные письма Жида, адресованные ей, так как они были самым ценным, что у него было[40]).

Нельзя ли подобным образом интерпретировать уникальную фигуру *femme fatale* в неонуаре 1990-х годов, примером которой может служить актриса Линда Фиорентино в «Последнем соблазнении» Джона Даля? В отличие от классической *femme fatale* 1940-х годов, которая оставляет иллюзорное призрачное присутствие, новую *femme fatale* характеризуют прямолинейная, неразговорчивая, сексуальная агрессия, ментальная и физическая; самотоваризация и самоиспользование; принцип «ум – сводник, тело – развратник». Реклам-

---

[38] См.: Miller J.-A. Des semblants dans Ia relation entre les sexes // La Cause freudienne. Paris: Le Seuil. 1997. №36. P. 7-15.

[39] Настоящая женщина (фр.). – Прим. ред.

[40] См.: Lacan J. La jeunesse de Gide // Гcrits. Paris: Seuil, 1966.

ный слоган к фильму хорошо отражает сущность новой *femme fatale*: «Most people have a dark side... She had nothing else»[41]. Показательны два диалога: классический обмен двусмысленностями о «скоростных ограничениях», который завершает первую встречу между Барбарой Стэнвик и Фредом МакМюрреем в фильме «Двойная страховка» Билли Уайлдера, и первая встреча Линды Фиорентино с ее партнером в «Последнем соблазнении» Джона Даля, в которой она откровенно расстегивает его штаны, залезает в них и проводит экспертизу товара (пениса) до того, как принять его в качестве любовника: «Я никогда не покупаю то, чего не вижу своими глазами»; показательно также, что Линда отвергает любые «теплые человеческие отношения» с сексуальным партнером[42]. Как брутальная самотоваризация, низведение самой себя и своего партнера до объекта удовлетворения и эксплуатации, действуют на статус *femme fatale*, якобы разрушающей патриархальную свободу слова?

Следуя стандартной феминистской теории кино, в классическом нуаре *femme fatale* оказывается эксплицитно наказана; ее уничтожают за самоутверждение и под-

---

[41] «У большинства людей есть темная сторона... У нее нет никакой другой» (*англ.*). – *Прим. ред.*

[42] Здесь я опираюсь на беседу с Кейт Стейблз (BFI, Лондон).

рыв мужского патриархального господства, за то, что она представляет угрозу: «Миф о сильной, сексуально агрессивной женщине сначала чувственно выявляет ее опасную силу и ее пугающие действия, а затем разрушает все это, тем самым выражая напрасность женской угрозы мужскому господству»[43]. *Femme fatale* таким образом «в конечном счете, лишается физической привлекательности, влияния на камеру и реально или символически подчиняется сюжету, власть которого над ней проявляется и выражается визуально... иногда она счастлива под защитой любовника»[44]. Однако, хотя ее и уничтожают или приручают, образ *femme fatale* переживает физическое уничтожение, оставаясь доминирующим элементом сцены. В том, каким образом характер фильма искажает и низлагает его эксплицитную нарративную линию, заключается разрушительный характер фильмов нуар. В отличие от классических фильмов нуар, неонуар 1980-х и 1990-х годов, начиная с «Жара тела» Касдана и заканчивая «Последним соблазнением», позволяет *femme fatale* открыто, на уровне явного нарратива, побеждать, приуменьшая значение партне-

---

[43] Place J. Women in film noir // Women in film noir. Ann Kaplan (ed.). London: BFI, 1980. P. 36.

[44] Place J. Women in film noir // Women in film noir. Ann Kaplan (ed.). London: BFI, 1980. P. 45.

ра до сосунка, осужденного на смерть; она живет богато и одиноко, оставляя в прошлом мертвое тело своего любовника. Она не проживает свою жизнь в качестве призрачной «бессмертной» угрозы, которая либидозно доминирует на сцене даже после своего физического или социального исчезновения; она – открытый триумфатор в самой социальной реальности.

Как это влияет на деструктивную сторону фигуры *femme fatale*? Разве тот факт, что ее триумф реален, не подтачивает ее намного более значимый (можно даже соблазниться назвать его возвышенным) призрачный/фантазмаческий триумф: вместо призрачной всесильной угрозы, неустранимой при ее физическом устранении, *femme fatale* становится просто вульгарной, холодной, расчетливой сукой, лишенной любых эмоций? Другими словами, не находимся ли мы здесь в ловушке диалектики полной неудачи и высшей точки достижения, в которой эмпирическое уничтожение – цена за бессмертное призрачное всемогущество? Возможно, следует изменить условия обсуждения, сперва указав на то, что *femme fatale* – далеко не просто угроза мужской патриархальной идентичности, ее классическая функция – это «внутренняя трансгрессия» патриархального символического мира; это воплощение мужской мазохистской, параноидальной фантазии об эксплуатирующей, сексуально ненасытной женщине,

которая одновременно подавляет и наслаждается своими жертвами, провоцируя нас жестоко брать и оскорблять ее. (Фантазия о всесильной женщине, чья непреодолимая притягательность представляет угрозу не только мужскому господству, но истинной идентичности мужчины-субъекта, есть фундаментальная фантазия, в противостоянии которой мужская символическая идентичность определяет и поддерживает себя). Угроза *femme fatale* поэтому ложна: это действенная фантазмическая поддержка мужского превалирования, обеспечиваемая фигурой врага, порожденной самой патриархальной системой. В терминах Джудит Батлер[45] *femme fatale* – фундаментальное отрицание «страстной привязанности» современным мужчиной-субъектом; фантазмическая формация, которая необходима, но не может быть свободно присвоена, и именно поэтому она может быть истребована лишь условно: на уровне внешней повествовательной линии (развивающейся в публичной социально-символической сфере) *femme fatale* наказана и порядок мужского господства подтвержден. Или, если перевести это на язык Мишеля Фуко, направленность дискурса на сексуальность, на ее подавление и регулирование делает из

---

[45] См.: Butler J. The Psychic Life of Power. Stanford: Stanford University Press, 1997.

секса мистическую, непроницаемую вещь для завоевания; патриархальный эротический дискурс создает *femme fatale* – врожденную угрозу, – в борьбе с которой мужская идентичность должна утвердиться. Достижение нового нуара заключается в демонстрации потаенной фантазии; новая *femme fatale* полностью принимает мужскую игру в манипуляции, побеждает мужчину в его же игре и благодаря этому является б*о*льшей угрозой для патриархального закона, чем классическая призрачная *femme fatale*.

Кто-то может, конечно, возразить, что новая *femme fatale* не менее иллюзорна, а ее непосредственный подход к мужчине – не более чем реализация мужской фантазии; однако не стоит забывать, что новая *femme fatale* свергает мужскую фантазию именно с помощью откровенной и брутальной реализации, воплощая эту фантазию в жизнь. Это значит, что *femme fatale* не только реализует мужскую иллюзию, она полностью осознает, что мужчины желают прямолинейности, и что прямота, дающая им то, чего они хотят – наиболее эффективный способ подорвать их доминирование. Другими словами, вышеописанная сцена «Последнего соблазнения» – это точная женская копия сцены из фильма «Дикие сердцем» Линча, в которой Уильям Дефо оскорбляет Лору Дерн, заставляя ее произнести: «Трахни меня!». И когда она, наконец, делает это (так как ее фан-

тазия разыгралась), он обходится с этим приказом, как с ни к чему не обязывающим предложением и вежливо его отклоняет: «Нет, спасибо, я должен идти, но, может быть, как-нибудь в другой раз». В обеих сценах, субъекты оказываются унижены в тот момент, когда их фантазия обретает конкретную форму и предстает перед ними[46]. Линда Фиорентино действует в фильме как настоящий садист, не только из-за низведения своего партнера до носителя органа, обеспечивающего удовольствие (партнер, таким образом, лишен в сексуальном акте «человеческого и эмоционального тепла»; секс превращен в холодные физические упражнения),

---

[46] Для детального анализа сцены из «Диких сердцем» см. второе приложение к: Zizek S. The Plague of Fantasies. London: Verso, 1997. В данном случае, критический момент «Последнего соблазнения» наступает тогда, когда в процессе дикого акта совокупления в машине, любовник, осуждающе, определяет Линду Фиорентино, как «чертову суку», на что она отвечает дикими ударами руками в крышу машины и повторением с жутким «неестественным» удовольствием «Я чертова сука...». Эта вспышка, которая действует как нечто вроде «воинственного крика», — единственный момент в фильме, в который Линда Фиорентино свободно оставляет дистанцированную позицию и увлечено кричит в «полный голос» – ничего удивительного, что есть нечто уязвимое в таком неожиданном взрыве саморазоблачения.

но также из-за жестокой манипуляции с другими (мужскими) фантазиями, которые она воплощает и в акте воплощения разрушает основание желания.

Не является ли этот жест умышленного и брутального подавления призрачной ауры традиционной *femme fatale* версией акта *une vraie femme*[17]? В таком случае не является ли объектом, который для партнера «больше, чем он сам», ценностью, вокруг которой строится его жизнь, сама *femme fatale*? Грубо уничтожая призрачную ауру «женской тайны», действуя как холодный и расчетливый субъект, интересующийся исключительно сексом, низводя значение партнера до объекта, до приложения к пенису (носителя пениса), не уничтожает ли она то, что «для него больше, чем он сам»? Вкратце, послание Линды Фиорентино к ее партнеру-сосунку следующее: «Я знаю, что в желании обладать мной то, чего ты действительно хочешь – эт фантазмический образ меня, и я помешаю твоему желанию с помощью его удовлетворения. Так, ты получишь меня, но лишишься фантазмической основы, которая делает меня объектом желания». В отличие от традиционной *femme fatale*, которая разрушается в реальности, чтобы выжить и восторжествовать как фантазмическая, призрачная вещь, персонаж Линды Фиорентино выжива-

[17] Первая настоящая женщина (*фр.*). – *Прим. ред.*

ет благодаря уничтожению или принесению в жертву своего фантазмического образа. Или это не так?

Загадка новой *femme fatale* заключается в том, что в отличие от классической, она полностью прозрачна (явно принимает роль расчетливой стервы, идеальное воплощение того, что Бодрийяр назвал «прозрачностью зла»), ее загадочность не исчезает. Здесь мы встречаемся с парадоксом, замеченным еще Гегелем: иногда полное саморазоблачение и прозрачность, т.е. осознание того, что нет никакого спрятанного содержания, делает субъект более привлекательным; иногда быть полностью откровенным – наиболее эффективный и коварный способ обмануть других. По этой причине *femme fatale* неонуара имеет непреодолимую, соблазнительную власть над своими бедными партнерами: ее стратегия – обманывать их, открыто говоря им правду. Мужчина-партнер не способен принять этого; он отчаянно цепляется за убеждение, что за холодным, расчетливым образом должно быть золотое сердце, которое необходимо спасти; что на самом деле она способна испытывать теплые человеческие чувства, а холодный, расчетливый подход – это лишь один из видов защитной реакции. Стоит вспомнить хорошо известную фрейдовскую шутку: «Почему ты говоришь, что поедешь в Лемберг, когда на самом деле ты поедешь в Лемберг?». Основной имплицитный упрек партнера-

сосунка к новой *femme fatale* может быть сформулирован так: «Почему ты ведешь себя как будто ты холодная сука-манипулятор, когда на самом деле ты просто холодная сука-манипулятор?». В этом заключается фундаментальная неясность характера Линды Фиорентино: ее поступок нельзя рассматривать как правильный этический акт, она представлена как одержимое существо, субъект с дьявольской волей, который идеально осознает то, что делает. Она полностью владеет своими действиями, т.е. безнравственность ее желаний соответствует безнравственности ее действий. Следовательно, фантазия в мире неонуара не уничтожена. *Femme fatale* остается мужской фантазией – фантазией встретить идеального субъекта в облике абсолютно развратной женщины, которая полностью осознает то, что она делает и желает.

Поступок Линды Фиорентино таким образом оказывается поставлен в тупик внутренней трансгрессии: в конце концов он следует извращенному сценарию самым непосредственным образом осуществленной фантазии. Стоит сказать, что *femme fatale* неонуара помещена в контекст разрушения кодекса производства фильмов Хейса: тема, которую лишь задели в поздних 1940-х годах, сейчас показана эксплицитно. В неонуаре кадры, содержащие любовные сцены, явно граничат с (мягкой) порнографией (как, например, в «Жаре те-

ла»); гомосексуализм, инцест, садомазохизм и т.д. открыто обсуждаются и показываются; правило, по которому плохие герои наказываются в конце фильма, откровенно игнорируется и нарушается. Неонуар явно инсценирует основное фантастическое содержание, на которое было лишь указано или которое показывалось имплицитно в классическом нуаре. В данном случае эмблематичен пастиш Оливера Стоуна «Поворот», в котором мы видим инцест, дочь, убивающую свою мать, чтобы соблазнить своего отца и т.д. Странно, однако, что эта открытая трансгрессия, эта прямая инсценировка основных извращенных фантазий, сочетается с безвредностью их разрушающего воздействия и подтверждает старый фрейдовский тезис: развращение не разрушает; нет ничего действительно разрушающего в извращенной откровенной инсценировке отрицаемых фантазий.

Глава 3

РАСЩЕПЛЕННЫЕ ФАНТАЗИИ

Обе версии *femme fatale* – классическая нуар-версия и постмодернистская версия – таким образом, будучи пойманными в идеологическую ловушку, оказываются дефектными. Мы утверждаем, что выход из этой ловушки показан Дэвидом Линчем в фильме «Шоссе в никуда» – в ленте, которая действует как своего рода метакомментарий к оппозиции классической и постмодернистской *femme fatale*.

Величие картины «Шоссе в никуда» становится еще более значимым, если мы сравним его с «Синим бархатом», более ранним шедевром Линча: в «Синем бархате» мы проходим путь от гиперреалистично-идиллической провинциальной жизни Ламбертона до его так называемой темной стороны, кошмарно нелепого и непристойного мира похищений, садомазохи-

стского секса, грубой гомосексуальности, убийств и т.д. В «Шоссе в никуда», напротив, мрачный мир развратных женщин и непристойных отцов, убийств и предательств – мир, в который мы попадаем после таинственного превращения главного мужского персонажа Фреда в Пита – сталкивается не с идиллической провинциальной жизнью, а со стерильно серым, «отчужденным» бытом в пригороде мегаполиса.

Так, вместо стандартной оппозиции между гиперреалистично-идиллическим пластом и его отвратительной лицевой стороной мы получаем оппозицию двух ужасов: фантазмического ужаса кошмарного мира извращенного секса, предательств и убийств и (что, возможно, намного более тревожно) отчаяния от нашей серой «отчужденной» повседневной жизни, полной бессилия и недоверия (эта оппозиция некоторым образом походит на первую треть хичкоковского «Психо», в котором изображена картина унылой жизни секретарши с ее разбитыми мечтами и кошмарным психотическим миром мотеля Бэйтса). В данном случае единство нашего опыта реальности, поддержанного фантазией, как будто распадается и разлагается на два компонента: с одной стороны, «несублимированная» стерильная тусклость повседневности; с другой стороны, ее фантазмическая поддержка не в сублимированной версии, но организованная непосредственно и брутально во

всей ее непристойной жестокости. Фильмы Линча как будто говорят нам о том, что в сущности представляет собой наша жизнь. Если преодолеть фантазмический экран, который создает ложную ауру, мы встаем перед выбором между плохим и худшим, между стерильной и бессильной тусклостью социальной реальности и фантазмической Реальностью самоубийственного насилия[48]. Приведем здесь краткое изложение сюжета.

Рано утром в неназванном мегаполисе, мало чем отличающемся от Лос-Анджелеса, саксофонист Фред

---

[48] Если быть более точным, мир повседневной семейной идиллии Ламбертона в «Синем бархате» вовсе не исчезает в фильме «Шоссе в никуда»: он присутствует, но в пределах мрачной вселенной Пита под маской пригородного семейного дома с бассейном, в котором живут его взволнованные, но странным образом безразличные и отчужденные родители; где живет также и его «обычная», не роковая девушка, явный эквивалент Сэнди из «Синего бархата». Таким образом, «Шоссе в никуда» реализует своего рода рефлексивное отстранение, охватывающее обе крайности мира «Синего бархата» в пределах области, обрамленной стерильной и отчужденной семейной жизнью. Обе крайности мира «Синего бархата» осуждаются как фантазмические: в них мы сталкиваемся с фантазией в двух крайностях, как в аспекте умиротворения (идиллическая семейная жизнь), так и в ее разрушительном/непристойном/чрезмерном аспекте.

Мэдисон слышит, как кто-то в домофон его пригородного дома произносит таинственную, бессмысленную фразу «Дик Лоран мертв». Когда он подходит к двери, чтобы посмотреть, кто произнес эту фразу, то обнаруживает на пороге видеокассету, на которой запечатлен вид его дома со стороны улицы. Следующим утром появляется другая видеокассета, на которой оказывается запись внутреннего убранства дома и кадры, где он спит со своей красивой, но холодной и сдержанной брюнеткой-женой Рене. Мэдисоны вызывают полицию, у которой не находится никаких объяснений. Из беседы героев и полицейских мы узнаем, что Фред ревнует свою жену, подозревая, что та ему изменяет, в то время как он играет в джаз-клубе по вечерам. Далее из неудавшихся любовных ласк Фреда и Рене мы также узнаем, что Фред – наполовину импотент, неспособный сексуально удовлетворить Рене. Потом Рене берет Фреда на вечеринку, устроенную Энди, теневым персонажем, и к Фреду обращается бледный, похожий на смерть Таинственный человек, который утверждает не только, что он уже встречался с Фредом у него дома, но также и то, что он находится там прямо сейчас. Он дает Фреду мобильный телефон, чтобы тот сам мог убедиться в этом, позвонив домой и поговорив с Таинственным человеком, который действительно подходит к телефону в доме Фреда, хотя одновременно находит-

ся рядом с Фредом на вечеринке. Таким образом, здесь изображение звонящего домой Таинственного человека – куда более странная сцена, чем то, что встречается, например, у Спилберга. Следующая видеозапись показывает Фреда рядом с окровавленным трупом зверски убитой в их спальне Рене. Признанный виновным в убийстве жены, Фред переносит странные головные боли, и в тюрьме превращается в совершенно другого человека, молодого автомеханика по имени Пит Дэйтон.

Так как Пит – очевидно, не тот человек, который совершил убийство, власти освобождают его и возвращают к родителям. О жизни Пита мы узнаем, когда он встречается с подругой и работает в гараже, где он знакомится с привилегированным клиентом – мистером Эдди, также известным как Дик Лоран, энергичным и жизнелюбивым гангстером. Элис, любовница Эдди, белокурое перевоплощение Рене, обольщает Пита, и у них начинается страстный роман. Элис предлагает Питу ограбить Энди, который является партнером Эдди, а также человеком, склонившим ее к проституции и съемкам в порнографических фильмах. Дом Энди оказывается одним из мест линчевского злого удовольствия (как Красная комната в «Твин Пиксе»): в его большом зале непрерывно проецируется видео, демонстрирующее совокупляющуюся Элис, которую берет сзади

сильный афро-американский мужчина, а она сквозь боль этим наслаждается. Во время грабежа Энди убивают, и он превращается в один из традиционных для Линча гротескных трупов. Затем Пит едет с Элис к мотелю в пустыне, где они неистово занимаются любовью, а затем, после того как Элис прошептала Питу в ухо: «Я никогда не буду твоей!», она исчезает в темноте деревянного дома, который тут же взрывается[49]. Далее появляется Мистер Эдди (ранее его показывали занимающимся любовью с Элис в комнате мотеля), который вступает с Питом в конфликт (Пит же превращается обратно во Фреда), но мистера Эдди убивает Таинственный человек, который также появляется в пустыне. Тогда Фред возвращается в город, сообщая в домофон собственного дома, что «Дик Лоран мертв», и снова едет в пустыню, преследуемый полицией.

Это, конечно, лишь предварительное и в любом случае некорректное изложение сложного сюжета с многочисленными весьма важными деталями и событиями, которые бессмысленны в обыденной логике. Возможно, вся эта бессмысленная сложность – впечат-

---

[49] Не является ли сцена ночного исчезновения обнаженной Патриции Аркетт в доме, затем взрывающимся, ссылкой на «Жар тела» режиссера Лоуренса Касдана, в котором Кэтлин Тернер разыгрывает свое исчезновение под пристальным взглядом Уильяма Херта?

ление того, что мы вовлечены в шизофренический кошмарный бред без логики или правил (и что, следовательно, мы должны оставить какую-либо попытку последовательной интерпретации и можем лишь позволить себе окунуться в непоследовательное множество отвратительных сцен, которыми буквально засыпаны), – является лишь приманкой фильма, и этому нужно сопротивляться.

Вероятно, не стоит верить мнению многих критиков, что «Шоссе в никуда» – сверхсложный, сумасшедший фильм, в котором напрасно ищут последовательную сюжетную линию, так как линия, которая отделяет реальность от безумной галлюцинации, смазана («кому важен сюжет? – значение имеют только образы и звуковые эффекты!»). Нужно абсолютно точно констатировать, что мы имеем дело с реальной историей (страдающего импотенцией мужа и т.д.), переходящей в некоторый момент (убийство Рене) в психотическую галлюцинацию, в которой герой восстанавливает параметры эдипова треугольника, что возвращает ему потенцию: Пит снова превращается во Фреда, то есть мы возвращаемся к реальности точно в тот момент, когда в психотической галлюцинации невозможность отношений подтверждает себя, и блондинка Патрисия Аркетт (Элис) говорит своему молодому любовнику: «Я никогда не буду твоей!».

Давайте рассмотрим два половых акта в «Шоссе в никуда»: первый (тихий, стерильный, холодный, полубессильный, «отчужденный») между Фредом и Рене, и второй – сверхстрастный, между Питом и Элис. Чрезвычайно важно, что оба заканчиваются для мужчины неудачно: первый непосредственно (Рене утешает Фреда, хлопая его по плечу), в то время как вторая сцена прекращается, когда Элис ускользает от Пита и исчезает в доме, после того как шепчет ему на ухо: «Я никогда не буду твоей!». В тот самый момент Пит превращается обратно во Фреда, что как будто утверждает, что фантазмический выход был ложным, что во всех вообразимых/возможных мирах нас непременно ждет провал. Именно с учетом этого нужно подойти к печально известной проблеме превращения одного человека в другого (Фреда в Пита, Рене в Элис). Если мы не хотим впасть в обструкцию новых религиозных течений или уступить модной теме расстройства множественной личности, первое необходимое действие состоит в том, чтобы принять во внимание, как эти превращения разделены в фильме по половому принципу. Здесь нужно противопоставить две концепции двойников: традиционный мотив двух людей, из которых, хотя они и выглядят похожими, один является зеркальным отражением другого, не являясь таким же (только один из них обладает тем, что Лакан называет *l'objet a*,

таинственным *je ne sais quoi*[50], которое необъяснимо изменяет все вокруг). В популярной литературе самый известный пример чего-то такого – «Человек в железной маске» Дюма: у короля (Людовик XIV), который находится на высшей ступени социальной лестницы, есть брат-близнец, который поэтому навсегда заключен в тюрьму, а железная маска должна скрывать его лицо. Так как заключенный в тюрьму близнец – хороший, а король – плохой, три мушкетера, конечно, претворяют в жизнь фантазмический сценарий замены на троне плохого брата хорошим, заключая в тюрьму плохого... Приведем более ясный современный сюжет о двух людях, которые, хотя и выглядят полностью различными, являются фактически (две версии/воплощения) одним и тем же человеком, так как оба обладают тем же самым непостижимым *l'objet a*.

В «Шоссе в никуда» мы находим обе версии, распределенные вдоль оси половой дифференциации: две версии героя мужского пола (Фред и Пит) выглядят разными, но являются так или иначе тем же самым человеком, в то время как две версии женщины (Рене и Элис) очевидно играются той же самой женщиной, но являются двумя разными лицами (в отличие от «Этого смутного объекта желания» Бунюэля, в котором две ак-

---

[50] Не знаю что. – *Прим. ред.*

трисы играют одного и того же персонажа)[51]. И эта оппозиция, возможно, является ключом к пониманию фильма: во-первых, мы имеем «нормальную» пару импотента Фреда и его скрытную и (возможно) неверную жену Рене, привлекательную, но не роковую. После того как Фред убивает ее (или фантазирует на тему ее убийства), мы перемещаемся в мрачный мир с его эдиповым треугольником: младший вариант Фреда составляет пару с Элис, сексуально агрессивным воплощением роковой женщины Рене, с дополнительной фигурой непристойных отцовских удовольствий (Эдди), выступающей для этой пары в качестве препятствия их сексуальных контактов.

Вспышки убийственного насилия происходят таким образом: Фред убивает женщину (свою жену), в

---

[51] Общая черта Рене и Эллис – это то, что обе доминируют над своими партнерами (Фред, Пит), хотя и различным способом: в паре Фред-Рене Фред проявляет активность, провоцируя беседы, задавая вопросы, в то время как Рене не идет ему навстречу, игнорирует его вопросы, уклоняется от ясного ответа, и т.д., таким образам, она уклоняется от его господства, вызывает у Фреда истерики; в паре Пит-Элис Элис все время активна и постоянно доминирует, потому что Пит осужден рабски повиноваться ее приказам и предложениям; даже когда он, кажется, бросает ей вызов, то окончательно терпит неудачу.

то время как Пит убивает мистера Эдди, третьего лишнего. Отношения первой пары (Фред и Рене) обречены по врожденным причинам (бессилие и слабость Фреда перед лицом жены, которой он одержим и вместе с тем травмирован), поэтому в кровожадном действии (*l'acte*) он должен убить ее; в то время как для второй пары препятствие является внешним, поэтому Фред убивает мистера Эдди, а не Элис. Многозначительно, что фигура Таинственного человека остается одной и той же в обоих мирах[52]. Ключевой пункт здесь – то, что в этом преобразовании от реальности к мрачному миру фантазии статус препятствия изменяется: в то время как в первой части, препятствие/провал является *врожденным* – сексуальные отношения просто не могут происходить, – во второй части эта врожденная невозможность *воплощена* в позитивное препятствие, которое с внешней стороны мешает ей воплотиться (Эдди). Действительно ли это движение от врожденной невозможности к внешнему препятствию является непосредственно определением фантазии, фантазмического объекта, в котором

[52] Существуют другие особенности, которые являются общими для обоих миров, скажем, Фред и Пит чувствительны к звуку: чувствительность Фреда к музыке (саксофон) и чувствительность Пита к звуку автомобильного двигателя.

имманентный тупик приобретает позитивное существование, с тем значением, что с отменой этого препятствия отношения наладятся (как в случае перенесения врожденного социального антагонизма на фигуру еврея в антисемитизме)?

Поэтому Патрисия Аркетт была права, когда, чтобы разъяснить логику двух ролей, которые она играла, воспроизвела следующую структуру происходящего в фильме: мужчина убивает свою жену, потому что думает, что она была неверной. Он не может справиться с последствиями своих действий и приобретает своего рода душевное расстройство, в котором пытается вообразить альтернативную, лучшую для себя жизнь, то есть он воображает себя более молодым знойным парнем, встречающим женщину, которая хочет его все время вместо того, чтобы не допускать его к себе, но даже эта воображаемая жизнь идет не так, как надо – недоверие и безумие в нем настолько глубоки, что его фантазия терпит неудачу и заканчивается кошмаром[53]. Наблюдаемая здесь логика – логика Лакана, который прочитывает сон Фрейда, «Отец, разве ты не видишь, что я горю?», в котором спящий просыпается, когда реальный ужас, с которым он сталкивается во сне (упреки мертво-

[53] Линч Д. Интервью: Беседы с Крисом Родли. СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2009.

го сына), более ужасен, чем непосредственная реальность после пробуждения, так что спящий убегает в реальность, чтобы избежать Реального, с которым сталкивается во сне[54]. Ключом к последним запутанным пятнадцати минутам фильма является постепенное расщепление фантазии: когда Фред все еще в образе молодого Пита воображает свою «настоящую» жену Рене, занимающуюся любовью с Эдди в таинственной комнате мотеля №26, или когда позже Пит превращается обратно во Фреда, – мы все еще находимся в фантазии. Так где же начинается фантазия и кончается реальность?

Единственное логичное решение заключается в следующем: фантазия начинается сразу же после убийства; то есть сцены в суде и камере смертников – уже фантазия. К реальности фильм возвращается после другого убийства, когда Фред убивает Эдди и затем пы-

---

[54] См.: Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа. М.: Логос, 2004. Гл. IV. Действительно ли тот факт, что жизнь Пита – своего рода фантазмический ответ стерильному существованию Фреда, не подтверждается фигурами двух детективов, которые осматривают дом в первой части фильма и отпускают иронические комментарии, как будто подозревая мужа в импотенции? Ведь в истории с Питом они открыто впечатлены его сексуальными подвигами (»Он видит больше влагалищ, чем унитаз!»), как будто Фред хочет произвести на них впечатление в своем параллельном бытии.

тается оторваться от преследующей его полиции. Однако у такого прямого психоаналитического прочтения также имеются свои пределы. Говоря сталинистским языком, мы должны выступить против обеих крайностей, правого психо-редукционизма (все, что происходит с Питом – только галлюцинации Фреда, таким же образом два развращенных старших слуги – всего лишь галлюцинации рассказчика в «Повороте винта» Генри Джеймса), а также левого анархического обструкционизма, антитеоретического акцента на том, что нужно отказаться от всех усилий интерпретации и позволить себе полностью уйти в двусмысленность и богатство звуковой и визуальной структур – они «оба хуже», как выразился бы Сталин. Наивное фрейдистское прочтение[55] также рискует скатиться в устаревшие юнгианские рассуждения, трактуя всех людей как

---

[55] Что касается этого стандартного фрейдистского прочтения, необходимо настаивать на том, что, несмотря на впечатление психоделической сложности, сюжет «Шоссе в никуда» не настолько нов, как то может показаться. Здесь можно неожиданно обнаружить параллели с «Голым завтраком» Кроненберга – фильмом, основанном в большей степени на жизни Уильяма Берроуза, чем на его одноименном романе об Уильяме Ли, наркозависимом уничтожителе тараканов и неудавшемся писателе, который после убийства жены-наркоманки входит в «интерзону» (вызванное галлюцинациями со-

простые проекции/материализации различных отрицаемых аспектов личности Фреда (Таинственный человек – его разрушительная злая воля и т.д.).

Намного более продуктивным будет обратить внимание на то, как круговая форма сюжета в «Шоссе в никуда» непосредственно коррелирует с кругами психоаналитического процесса. Важнейшая часть мира Линча – это фраза, символическая цепь, которая резониру-

---

стояние сознания, структурированное как кошмарная версия «Касабланки» или западного видения арабского декаданса); в этом пространстве правила объективной реальности «подвешены», и материализуются вызванные наркотиками кошмарные видения (когда, например, оживает его печатная машинка, у нее вырастают ноги, и она превращается в гигантское гротескное насекомое). Параллелей с «Шоссе в никуда» здесь множество: как и Фред, Ли убивает свою жену в припадке ревности. Как и в «Шоссе в никуда», в «интерзоне» он встречает жену американского писателя Тома Фроста Джоан Фрост, которую играет та же актриса, что играла его убитую жену Джуди Дэвис. Два следователя, которые в начале фильма забирают Ли на допрос, странным образом походят на детективов, посещающих дом Фреда в начале «Шоссе в никуда». Даже фигура Таинственного человека некоторым образом предвосхищена в образе зловещего доктора Бенуэя, который, чтобы вылечить Ли от наркотической зависимости, вызванной порошком от насекомых, назначает ему еще более сильный наркотик, заставивший Ли убить

ет как Реальность, настойчивая и всегда возвращающаяся – своего рода основная формула, приостанавливающая время, прорезающаяся сквозь него: в «Дюне» это «спящий должен проснуться»; в «Твин Пикс» – «совы – не то, чем они кажутся»; в «Синем Бархате» – «Папа хочет сношаться»; и, конечно, в «Шоссе в никуда» фраза, которая является первыми и последними произносимыми словами в фильме «Дик Лоран мертв»[56], – объяв-

---

жену. Наконец, чтобы продолжить эту ассоциативную линию, возможно, лучшим обозначением «интерзоны» можно считать название еще одного недавнего шедевра Атома Эгояна «Славное будущее». Если проводить абстрактные параллели, то не является ли зона «Славное будущее» фантазмическим пейзажем, в который мы попадаем после некоторого опыта в действительности, слишком травмирующего, чтобы выдерживать его в реальности (в случае фильма Эгояна последнее отсылает к происшествию, в котором погибло большинство школьников маленькой канадской деревушки, когда школьный автобус съехал с дороги в обледеневшее озеро)?

[56] Другое имя Эдди – Дик – является общим термином для обозначения фаллоса. Этот факт подтверждает правильность прочтения фразы «Дик Лоран мертв» как утверждения о кастрации: отец всегда/уже мертв/кастрирован, не существует наслаждающегося Другого, обещание фантазии (которая смещает это наслаждение на фигуру чрезмерно неудержимого отца) есть соблазн, – все это является той идеей, которую Фред так и не смог принять до самого конца фильма.

ление о смерти непристойной отцовской фигуры (мистер Эдди). Все повествование в фильме происходит в точке приостановки времени между и двумя моментами. В начале Фред слышит эти слова по домофону; в конце, непосредственно перед побегом, сам говорит их в домофон. Мы получаем ситуацию кольца: сначала – сообщение, которое услышано, но не понято героем, потом – это сообщение произносит сам герой.

Таким образом, весь фильм основан на неспособности героя бороться с собой, как в сценах деформации времени из научно-фантастических романов, в которых персонаж, путешествуя назад во времени, сталкивается с самим собой в прошлом. Однако не то же ли самое мы видим в психоанализе, где сначала пациент обеспокоен некоторым нечетким, непонятным, но настойчивым сообщением (симптом), которое на самом деле донимает его снаружи, и затем, после лечения, пациент в состоянии принять это сообщение как свое собственное, произнести его самостоятельно. Временная петля, которая определяет структуру «Шоссе в никуда», является таким образом в то же время петлей психоаналитического лечения, в котором после длительного следования окольными путями мы возвращаемся к нашей отправной точке, но уже с другой стороны.

Глава 4

ТРИ СЦЕНЫ

При углубленном анализе стоит сосредоточиться на трех самых выразительных сценах фильма: вспышке гнева мистера Эдди (Дика Лорана), направленной на водителя; телефонном разговоре Фреда с Таинственным человеком на вечеринке; сцене в доме Энди, когда Элис видит порнофильм, в котором ее берут сзади. Каждая из этих сцен определяет одно из трех лиц, с которыми связан главный герой: Дик Лоран как чрезмерное/непристойное супер-эго отца, Таинственный человек как безвременное/беспространственное синхронизированное знание, Элис как фантастический экран чрезмерного удовольствия.

В первой сцене Эдди берет Пита прокатиться в своем дорогом Мерседесе, чтобы обнаружить, что не так с автомобилем. Когда парень на обычной машине неакку-

ратно их обгоняет, Эдди сталкивает его с дороги своим более мощным Мерседесом, а затем преподает ему урок: со своими телохранителями-головорезами он угрожает пистолетом напуганному до смерти парню, а затем отпускает его, неистово крича, чтобы тот «выучил гребаные правила». Крайне важно не прочитать эту сцену неправильно. Ее шокирующе комичный характер может легко обмануть нас. Нужно рискнуть отнестись к фигуре Эдди вполне серьезно, как к кому-то, кто отчаянно пытается поддержать хоть минимум порядка, провести в жизнь некоторые элементарные «гребаные правила», без которых вселенная превратилась бы в сумасшедший дом[57]. После всего этого хочется даже реабилитировать смехотворно непристойную фигуру Фрэнка из «Синего бархата», как непристойное лицо, претворяющее в жизнь Правила. Такие персонажи, как Эдди (в «Шоссе в никуда»), Фрэнк (в «Синем бархате»), Бобби Перу (в «Диких сердцем») или даже Барон Харконнен (в «Дюне») явля-

---

[57] Сложный характер мистера Эдди хорошо показан в сцене его первой встречи с Питом, когда Эдди уверяет его, что если кто-нибудь будет доставлять Питу неприятности, он позаботится о нем (из жестов становится понятно, что он подразумевает убийство или, по крайней мере, очень грубое избиение), а затем, после того, как Пит кивает, Эдди повторяет с чрезмерным удовольствием: «Я имею в виду, я действительно позабочусь о нем...».

ются фигурами обильных, чрезмерных притязаний на наслаждение жизнью: они являются некоторым образом злыми «за пределами добра и зла». И все же Эдди и Фрэнк в то же самое время выступают двигателями фундаментального уважения к социо-символическому Закону. В этом и заключается их парадокс: они не повинуются подлинной власти отца, они физически гиперактивны, беспокойны, гиперболизированы, но по существу смешны – в фильмах Линча закон претворяется смешными, гиперактивными, наслаждающимися жизнью агентами. Это приводит нас к более общему пониманию того, что во вселенной Линча нужно принимать всерьез, а что – с иронией. Одно из общих мест в работах Линча заключается в том, что у непомерных личин Зла – этих смешных и яростных отеческих фигур дикие вспышки сильного гнева не могут не казаться нелепо бессильными, и их примеры, такие как Фрэнк из «Синего бархата» или Эдди из «Шоссе в никуда», не могут быть восприняты серьезно; они – смешные и бессильные карикатуры, своего рода злые копии погружения в эфирное счастье (как монолог Сэнди о малиновках в «Синем бархате» или последние кадры с восторженной и искупительной улыбкой Лоры Палмер из «Твин Пикс: Огонь, иди за мной»), которые также являются самоуничижительно-ироническими упражнениями. Вопреки этому общему месту каждый испытывает желание утвердить абсолютную необ-

ходимость совершенно серьезного отношения к этим чрезмерным фигурам. В диалектических терминах Джеймисона это звучало бы так: конечно, Зло у Линча перестало быть неустановленной, непрозрачной, непроницаемой, существенной силой, которая сопротивляется нашему схватыванию, оно полностью установлено, отрефлексировано и составлено из смехотворных клише; как бы то ни было, уникальный шарм фильмов Линча при глобальной рефлексии порождает «непосредственность» и «простоту».

Вторая сцена происходит, когда Рене берет Фреда на вечеринку, устроенную Энди, теневым персонажем. Там к Фреду обращается бледный, выглядящий как смерть Таинственный человек[58], который утверждает, что встречался с Фредом у него дома и, более того, сейчас там и находится. Этот Таинственный человек является, что достаточно очевидно, воплощением зла – самой темной, разрушительной и «ядовитой» стороной или

---

[58] Когда Мишель Шион утверждает, что Таинственный человек является олицетворением камеры как таковой, так как он указывает на то же измерение нейтрального наблюдения, – необходимо лишь добавить, что эта странная камера регистрирует не обыденную реальность, а сами непосредственные фундаментальные фантазии субъекта. См.: Chion M. David Lynch. Paris: Cahiers du Cinema/Etoile, 1991. P. 261-264.

слоем нашего бессознательного; однако нужно быть точными, когда мы говорим о его статусе. Очевидная кафкианская коннотация к его представлению в данном эпизоде чрезвычайно важна: на вопрос Фреда «Как Вы оказались в моем доме?» он отвечает: «Вы меня пригласили. У меня нет привычки приходить туда, где меня не ждут». Это очевидно является эхом эмфазы Священника по отношению к Джозефу К. из «Процесса»: «Суд не имеет в отношении тебя претензий. Он принимает, когда ты приходишь, и отпускает, когда уходишь»[59]. Однако это

---

[59] В своей выдающейся неопубликованной работе «Обнаруживая себя на шоссе в никуда» Тод МакГоуан из Юго-западного университета Техаса противопоставляет Эдди и Таинственного человека как отцовский закон и супер-эго. И хотя для такого прочтения есть серьезные аргументы (как, например, уже упоминавшаяся кафкианская формулировка Таинственного человека: «Я пришел, потому что Вы меня пригласили»; более того, не Таинственный человек ли появляется как воплощение чувства вины за предательство желания в тот момент, когда Фред «подрывает свое желание»?), остается фактом то, что Эдди сам по себе уже фигура супер-эго, «нечто, создающее законы», навязывающее закон, полное буйного жизнеутверждающего наслаждения (jouissance). Разрыв между Эдди и Таинственным человеком, таким образом, является в большей степени разрывом, неотъемлемо присущим супер-эго как таковому, разрывом между чрезмерным наслаждением (jouissance) материей жизни и асексуальной символической машиной Знания.

никоим образом не влечет за собой того, что Таинственный человек в юнгианской системе координат проецирует воплощение отрицательного аспекта убийцы индивидуальности Фреда, немедленно понимающего его самые разрушительные импульсы; он прежде всего – фантазмическая фигура чистого и совершенно нейтрального среднего наблюдателя, пустой экран, который «объективно» регистрирует непризнаваемые фантазмические действия Фреда. Его вневременной и внепространственный характер (он может находиться в двух местах одновременно, что и доказывает Фреду в кошмарной сцене телефонной беседы) свидетельствует о вневременности и внепространственности всеобщей синхронной символической сети регистрации. Здесь нужно обратиться к понятию «фундаментальной фантазии» Фрейда-Лакана как внутреннему ядру предмета, как окончательной, прото-необыкновенной структуре желания, которое, данное таким образом, остается недоступным субъективному «схватыванию». Парадокс фундаментальной фантазии состоит в том, что самое ядро моей субъективности, схема, которая гарантирует уникальность моей личной вселенной, мне недоступно: момент, когда я к этому приближаюсь, слишком велик, моя субъективность, мой собственный опыт теряют последовательность и расщепляются. На этом фоне нужно рассматривать Таинственного человека как окончательный ужас Другого, который

имеет прямой доступ к нашей (или предмету нашей) фундаментальной фантазии; его невозможный/реальный пристальный взгляд – не пристальный взгляд ученого, который полностью осведомлен о том, кто я объективно (как ученый, который знает мой геном), но пристальный взгляд, способный различать самое близкое, субъективное ядро, непосредственно недоступное субъекту. Это то, о чем гротескно сигнализирует бледная посмертная маска: мы имеем дело с существом, в котором Зло совпадает с предельной невиновностью в холодном, не заинтересованном пристальном взгляде. Как существо кастрированного, по-детски нейтрального знания, Таинственный человек относится к той же категории, что и мистер Память из «39 ступеней» Хичкока: главная их особенность в том, что оба создают пару с непристойной/сильной фигурой отца (Дик Лоран в «Шоссе в никуда» и руководитель немецкой агентурной сети в «39 ступенях»): пошлые утехи отца, поддерживающие чрезмерную, насыщенную жизнь и чистое, асексуальное знание, являются двумя строго дополняющими друг друга элемантами.

Третья сцена происходит дома у Энди, когда в центральном зале Элис стоит напротив большого экрана, на котором спроектирована бесконечная и повторяющаяся порнографическая сцена, перманентно демонстрирующая, как в нее проникают сзади, а ее лицо вы-

ражает удовольствие от боли. Это столкновение реальной Элис и ее фантазмического двойника производит эффект «Это не Эллис», как в случае со знаменитой картиной Рене Магритта «Это не трубка»: сцена, в которой реальную женщину показывают бок о бок с окончательным изображением того, какой она представляется в фантазии мужчины-Другого, в нашем случае она изнуряема большим неизвестным чернокожим парнем: «женщину изнуряют» здесь некоторым образом выступает как фрейдовское «Ребенка бьют». Действительно ли этот дом порнографии – последнее место в ряду адских уголков в фильмах Линча, в котором сталкиваются с окончательной (но не настоящей) фантазмической ложью (другими двумя наиболее известными местами являются красная комната в «Твин Пикс» и квартира Фрэнка в «Синем бархате»)? Этот участок – сфера фундаментальной фантазии, организующей исконную сцену утех; и вся проблема заключается в том, как «пересечь» это, чтобы отдалиться. И снова эта близкая конфронтация реального человека с его фантазмическим образом, кажется, уплотняет полную структуру фильма, ставит стерильную, серую, повседневную реальность рядом с фантазмической Реальностью кошмарных утех. (Музыкальное сопровождение здесь также чрезвычайно важно: немецкая «тоталитарная» панк-группа «Rammstein» дополняет вселенную

предельного наслаждения, поддержанного непристойным судебным запретом супер-эго).

Таким образом, фильм должен быть разделен на две части: социальную реальность (поддержанную диалектикой символического закона и желания) и фантазию. Фред желает в той мере, в какой работает схема «желание есть желание Другого», то есть он, сбитый с толку неопределенным желанием Рене, желает, бесконечно интерпретируя ее желание, пытаясь понять, «чего же она хочет?». После перехода в мир фантазии ее новое воплощение (Элис) становится агрессивно активным – она обольщает его и говорит ему, что она хочет – как фантазия, которая обеспечивает ответ на «*Che vuoi*?» («Что Другой хочет от меня?»). Этим прямым столкновением реального желания с фантазией Линч АНАЛИЗИРУЕТ обычное «чувство реального», поддерживаемое фантазией, с одной стороны, в чистой, стерильной реальности и, с другой – в фантазии: реальность и фантазия теперь выступают не в вертикальном отношении (фантазия ниже реальности и поддерживает ее), а в горизонтальном (они находятся рядом). Окончательное доказательство того, что фантазия поддерживает наше «чувство реальности» обеспечивается удивительным различием между двумя частями фильма: первая (реальность, лишенная фантазии) – «бездонная», темная, почти ирреальная, странно абст-

рактная, бесцветная, ей недостает существенной плотности, столь же загадочная, как живопись Магритта, с актерами, играющими почти как в пьесах Беккета или Ионеско, двигающимися, как отчужденные автоматы. Как это ни парадоксально, именно во второй части, где показывается фантазия, от глубины звуков и запахов, людей, перемещающихся в «реальном мире» мы получаем намного более сильное и более полное «чувство реальности».

Именно это разделение, в конечном счете, составляет уникальный эффект «отчужденности», который наполняет фильмы Линча – эффект, часто связываемый с чувством, возникающим от просмотра картин Эдварда Хоппера; однако, различие между «отчужденностью» в картинах Хоппера и фильмах Линча и есть то самое различие между модернизмом и постмодернизмом. В то время как Хоппер прибегает к «отчужденности» в обычных повседневных сценах таким образом, что в его картинах одинокие люди, смотрящие через открытые окна в пустое синее небо или сидящие за столом в вечернем баре или сером офисе, «превращаются» в формы современной экзистенциальной тоски, выражая одиночество и неспособность общаться, – это измерение полностью отсутствует у Линча, в работах которого «отчужденность» повседневной жизни есть волшебное искупительное качество. Давайте возьмем один из главных

примеров этой «отчужденности», странную сцену из «Твин Пикс: Огонь, иди за мной», в ней Гордон Коул из ФБР (которого Линч сыграл сам) инструктирует Агента Десмонда и его партнера Сэма, используя гротескную фигуру женщины, которую сам он именует Лил. Лил (чье лицо покрыто театральными белилами и которая носит очевидно искусственный рыжий парик и мультяшное красное платье, к нему прикреплена искусственная синяя роза) выполняет ряд гипертрофированных театральных жестов, которые Десмонд и Сэм расшифровывают. Действительно ли эта странная сцена должна на самом деле быть прочитана как выражение неспособности Коула общаться должным образом (также это выражается в том, что он не слышит и вынужден кричать), не поэтому ли он может донести свое сообщение, лишь уменьшив женское тело до подобных мультипликационно двумерных марионеточных смешных жестов[60]? Не упускает ли такое прочтение кафкианские качества сцены, в которой детективы воспринимают столь странную инструкцию как что-то нормальное, как часть их повседневного общения?

Этот пример должен прояснить, что чрезвычайно важно сопротивляться искушению спроектировать

---

[60] См.: Nochimson M.P. The Passion of David Lynch. Austin: University of Texas Press, 1997. P. 179.

творчество Линча на стандартную для новых религиозных движений оппозицию между внешней общественной жизнью с ее шаблонными правилами и расположенным глубже подсознательным потоком Энергии Жизни, которому мы должны научиться поддаваться, потому что, как только мы оставляем преднамеренное самообладание и «отпускаем самих себя», мы можем достигнуть истинной духовной зрелости и внутреннего спокойствия. Этот подход достигает высшей точки в чтении Линча как дуалистического гностика Нового времени, вселенная которого – поле битвы между двумя враждебными скрытыми духовными силами – силой разрушительной тьмы (воплощенной в злых персонажах вроде Боба из «Твин Пикса») и противостоящей ей силой духовного спокойствия и блаженства. Такое прочтение оправдано, поскольку оно полностью отрицает интерпретацию «Шоссе в никуда» как новую версию архи-консервативного предупреждения против слишком глубоких изысканий дальше того, что нам явлено: не идите слишком далеко, не пытайтесь пройти сквозь ужас, который скрывается позади хрупкого порядка, в котором мы живем, так как вы обожжетесь, и цена, которую вы заплатите, будет намного выше, чем вы думаете… (Короче говоря, эта интерпретация обнаруживает в «Шоссе в никуда» старое консервативное сообщение Моцарта из «Так поступают все женщи-

ны»: да, доверяйте женщинам, верьте им, тем не менее не допускайте слишком большого искушения. Если вы уступите искушению и пойдете до конца, вы обнаружите себя, бегущим по «шоссе в никуда» без возможности вернуться). Если «извращать» стандартное клише о том, как Линч рискует проникать в темную сторону души, что сопоставляется с разрушительным вихрем иррациональных сил, которые живут ниже слоя наших поверхностно отрегулированных повседневных жизней, можно сказать, что он пытается продемонстрировать гностическое чтение новых религиозных движений в более оптимистическом ключе, что этот вихрь – тем не менее не окончательная реальность: под ней есть область чистого, мирного, духовного Экстаза и Блаженства.

Вселенная Линча по сути является вселенной «смешного возвышенного»: к наиболее смехотворным патетическим сценам (появления ангелов в конце «Твин Пикс: Огонь, иди за мной» и «Диких сердцем», мечта о малиновках в «Синем бархате») нужно относиться серьезно. Как бы то ни было, мы уже это подчеркнули, надо также относиться всерьез и к нелепо гротескным злым персонажам (Фрэнк в «Синем бархате», Мистер Эдди в «Шоссе в никуда», Барон Харконнен в «Дюне»). Даже отталкивающая фигура типа Бобби Перу в «Диких сердцем» выражает чрезмерную фал-

лическую «силу жизни» для безоговорочного Утверждения Жизни; как говорит Мишель Шион, когда тот весело стреляет в себя, он полностью представляет собой гигантский фаллос, а его голова – головку фаллоса[61]. Таким образом, учитывая всю гностическую двойственность, очень легко разделить материнско-восприимчивый аспект линчевских героев мужского пола (их «отпускания» себя к подсознательной материнской/женской энергии) и их сильное агрессивное Желание: Пауль Атрейдес в «Дюне» разделен надвое в одно и то же время, то есть его прото-тоталитарное лидерство воина, которое принуждает его основывать новую Империю, поддерживается энергией, выкачанной из пассивного «разрешения уйти», но его также ведет и космическая энергия спайса. Чрезмерное «фал-

---

61 См.: Chion M. David Lynch. Paris: Cahiers du Cinema/Etoile, 1991. P. 132. Как правильно замечает Ночимсон, существует также фаллическое измерение двух персонажей – карлика и гиганта – в Красной комнате из «Твин Пикса»: это две анаморфно искаженные версии человека «нормального размера», одна – слишком короткая, а другая – слишком длинная, как пенис, эрегированный и не эрегированный. Их странный и неясный разговор – также анаморфно искаженная речь, представляющая звуковую версию красок «Послов» Гольбейна. См.: Nochimson M.P. The Passion of David Lynch. Austin: University of Texas Press, 1997. P. 122.

лическое» насилие и пассивное подчинение более высокой Глобальной Силе строго коррелируют друг с другом; это – два аспекта одной и той же позиции. Вдоль тех же самых линий в первой сцене насилия в «Диких сердцем», когда Сэйлор избивает до смерти афроамериканца, нанятого, чтобы тот его убил, он «позволяет себе идти» к своему гневу, к его грубой энергии «огня, идущего за ним», и совершенно точно, что нельзя просто выступить против этого сильного «подсознательного», по-гегелевски стремящегося к добру, нужно утверждать их спекулятивную идентичность. Неужели окончательное послание Линча состоит в том, что, как например в «Твин Пиксе», Боб (зло как таковое) является одновременно «добрым» отцом семейства?..

Глава 5

КОНСЕРВИРОВАННАЯ НЕНАВИСТЬ

Иной способ преодолеть непонимание прочтения «Шоссе в никуда» в духе новых религиозных движений – рассмотреть появление множественных личностей (Фред и Пит, Рене и Элис) на фоне противостоящей им ограниченности «психологического единства» индивида: проще говоря, появление множественных личностей показывает, что представлять субъект как психологическое единство неверно. Здесь мы сталкиваемся с проблемой «психологически убедительного» статуса истории как формы сопротивления ее подрывной сущности: когда жалуются, что герои не являются «психологически убедительными», следует обратить внимание на ответственную за это идеологи-

ческую цензуру[62]. В этом смысле судьба оперы Моцарта «Так поступают все женщины» с ее «нелепым» (для психологической впечатлительности XIX века) сюжетом о двух молодых джентльменах, подвергающих своих невест изящно придуманному испытанию, парадигматична: главные герои инсценируют отъезд на военные маневры, а затем, переодевшись в албанских офицеров, возвращаются,

---

[62] Проблемы президента Клинтона, связанные с обвинением в сексуальном домогательстве, прекрасно демонстрируют классовую предвзятость того, что воспринимается как «психологически убедительное». Перфоманс «60 минут» Кэтлин Уилли был принят как «убедительный» потому, что она воспринималась как женщина высшего общества, в то время как Паулу Джонс сочли низкой и дрянной, что основывалось на ее рабочем происхождении (парадоксально, что при полном изменении сегодняшнего идеологического пространства статус высшего общества стал намного чаще присуждаться левой либеральной позиции, – ничего удивительного, что поддержали Паулу Джонс и управляли ей правые круги, в то время как Уилли была предана демократам!). Старая театральная традиция, в которой «убеждающие» психологические конфликты и признания оставлены представителям высшего класса, в то время как представители низшего класса выступают для того, чтобы обеспечить момент карнавального отвлечения (бытовые шутки и т.д.), жива и хорошо работает...

чтобы соблазнить своих невест – каждый невесту другого. Две черты сюжета этой оперы неприемлемы для романтического восприятия: девушки были так ошеломлены, что ни одна из них не узнала в иностранце, горячо соблазнявшем ее, лучшего друга своего жениха; и подлинная любовь была вызвана в обеих девушках чисто механическим способом в течение небольшого промежутка времени. Для того чтобы спасти божественную музыку Моцарта от влияния столь вульгарного сценария (согласно клише, установленному Бетховеном), придумывается ряд стратегий: от создания абсолютно нового либретто к той же музыке до изменения содержания нарратива (например, в конце оказывается, что невезучие девушки все это время знали об абсурдном обмане и просто притворялись обманутыми, чтобы как можно больше смутить своих женихов в момент финального разоблачения). Одним из таких нововведений, наблюдаемых и в ряде недавних постановок, является воссоединение двух пар при изменении их состава – с помощью такого изменения спасают психологию, т.е. обман психологически оправдывается тем фактом, что две пары не подходят друг другу изначально: подсознательно они уже были влюблены «диагонально», и смехотворный маскарад таким образом позволяет проявиться истинным любовным связям. Странный

фантом автоматического, «механического» воспроизводства наших глубочайших чувств оказывается успешно защищенным.

Доказательством от противного ограниченности «психологического» подхода является полный провал направленной против Ку-клукс-клана мелодрамы Коста-Гавраса «Измена», истории о секретном агенте ФБР (Дебра Уингер), которая влюбляется в фермера из штата Библейского пояса (Том Беренджер), подозреваемого в участии в секретной расистской организации, ответственной за гибель ряда афроамериканских и белых либералов. Коста-Гаврас выбрал путь, противоположный выбранному Джоном Далем в «Последнем соблазнении» (где *femme fatale* абсолютно «по-дьявольски зла», т.е. открыто творит зло и абсолютно этим наслаждается); он отчаянно пытается «избежать клише» посредством отказа изображать группу Ку-клукс-клана как брутальных красношеих головорезов. Вместо этого Коста-Гаврас показывает их милыми людьми, способными в частной жизни на истинную любовь и сочувствие, и проявляющими подлинную групповую солидарность (что показано в сцене вокруг бивачного костра); ничего удивительного, что между героями Уингер и Беренджером возникает истинная любовь, к концу фильма она действительно страдает, когда оказывается вынуждена застрелить его. Это действие специально представлено как преда-

тельство: режиссер рассчитывает на нее, предполагая, что героиня Уингер из-за своей любви не сможет выстрелить. Это отражение «плоского, вульгарного клише» отнюдь не объясняет расистское поведение членов Ку-клукс-клана как соответствующее «психологически завершенному образу»; тем не менее это отражение оказывается ничем не лучше, чем непосредственный карикатурный образ безмолвных красношеих громил. Непонятно как, но члены Ку-клукс-клана могут, с одной стороны, быть достаточно милыми и радушными людьми, а с другой – любить время от времени бесконечно жестоко линчевать негров.

Еще более провальна попытка Спилберга представить в «Списке Шиндлера» зло нацизма. В некоторых артхаусных фильмах, снятых великими европейскими режиссерами, есть сцены, ультимативно претенциозные, например, в «Забриски Пойнт» Антониони это дюжина совокупляющихся в горячей красно-желтой пыли Долины смерти пар. Такие сцены являются идеологией в худшем ее проявлении. И хотя многие критики восхваляли описываемую ниже сцену как лучшую в «Списке Шиндлера», коммерческому кино скорее свойственно противостояние такой претенциозности. Сцена объединяет все, что лживо в Спилберге: великолепный, вознагражденный Оскаром монолог Ральфа Файнса, когда командир концентрационного лагеря сталкивается с красивой еврейской девушкой, своей

пленницей. Мы слушаем длинный квазитеатральный монолог, пока красивая девушка молча смотрит перед собой, полностью окаменев от смертельного страха. Героя раздирает страсть: с одной стороны, девушка привлекает его сексуально, с другой – он находит ее неприемлемой в качестве объекта любви из-за ее еврейских корней – чистая иллюстрация лакановской формулы *S-a*, противостояния разделенного субъекта объекту-причине его желания. Сцена, как правило, описывается как битва между обычной эротической человечностью и расистскими предубеждениями; в конце концов расистская ненависть побеждает, и он избавляется от девушки. Что же лживо в этой сцене? Напряженность сцены будто бы заключается в радикальной несоизмеримости двух субъективных точек зрения: что для него легкий флирт с идеей короткой сексуальной связи, для нее – вопрос жизни и смерти. Именно девушка воспринимается нами как воплощение ужасного человеческого существования, в то время как мужчина даже не обращается к ней прямо, но скорее обходится с ней, как с предметом, предлогом для громкого монолога. Ложно в этой сцене и то, что она представляет (психологически) невозможную позицию формулировки своего содержания, т.е. демонстрирует расколотое отношение немца к напуганной еврейской девушке как *непосредственный психологический опыт.* Единственным спо-

собом сгладить этот раскол была бы постановка сцены (конфронтации с еврейской девушкой) в стиле Брехта с актером, играющим нацистского негодяя, непосредственно обращающимся к публике: «Я, командир концентрационного лагеря, нахожу эту девушку сексуально очень привлекательной; я могу делать с моими заключенными все, что я хочу; итак, я могу изнасиловать ее безнаказанно. Однако я носитель расистской идеологии, которая говорит мне, что евреи слишком грязные и низкие, чтобы уделять им внимание. Я не знаю, какое решение принять...».

В «Списке Шиндлера» мы имеем дело с ошибкой, похожей на те, которые совершают ищущие ключ к объяснению ужасов нацизма в «психологических портретах» Гитлера и других нацистских главарей (или те, кто анализируют патологию развития личности Сталина, чтобы найти ключ к пониманию сталинского террора). В данном случае Ханна Арендт права в утверждении проблематичного тезиса о «банальности зла»; если мы рассмотрим Адольфа Эйхмана как психологический объект, личность, мы не обнаружим ничего: он был просто-напросто бюрократом, т.е. его «психологический портрет» не объясняет тот ужас, который он порождал. Следуя этой логике, абсолютно ложный путь – исследовать физические травмы и колебания капитана лагеря так, как это делает Спилберг. Здесь мы встреча-

емся с проблемой связи между социальной и индивидуальной патологиями в ее полном проявлении.

В первую очередь нам следует провести черту между двумя уровнями. Сталинская система действительно работала как машина извращений, но из этого факта неверно заключать, что отдельные сталинисты были в массе своей извращенцами; это утверждение – лишь общее обозначение того, как был структурирован сталинизм в качестве политико-идеологической системы. И оно ничего нам не говорит о душевном складе отдельных сталинистов – они могли быть извращенцами, истериками, параноиками, невротиками и т.д. Однако вполне законно так можно охарактеризовать социально-либидозную экономику идеолого-политической доктрины сталинизма (что не дает права изображать отдельных сталинистов как извращенцев), в то же самое время следует избегать противоположной крайности, заключающейся в постулировании существования на уровне социума некоего автономно в трактовке Эмиля Дюркгейма существующего «объективного Духа», который независим от действий индивидов, но в свою очередь полностью ими руководит. Предельная реальность – это не пропасть между субъективными патологиями и патологиями «объективными», вписанными в политико-идеологическую систему как таковую: прямое утверждение этой пропасти не объясняет, почему «объективная» система, независимая

от субъективных душевных колебаний, воспринимается субъектами как данность. Всегда следует помнить, что разница между «субъективными» патологиями и либидозной экономикой, свойственной «объективной» идеологической системе, в конечном счете является чем-то врожденным субъекту(-там): эта социально-символическая система «объективна» настолько, насколько субъекты относятся к ней как к объективной.

К данной загадке относится лакановское понятие «большого Другого»: «большой Другой» – это измерение непсихологических, социальных, символических отношений, воспринимаемых субъектом как данность, или, если говорить короче, измерение символических институтов. Например, когда субъект встречает судью, он знает, как различить субъективные черты судьи как человека и «объективную» институциональную власть, которой этот человек наделен до тех пор, пока является судьей. Эту пропасть можно рассмотреть, когда я говорю что-то как частное лицо и когда я говорю что-то как некто, наделенный властью Институтом, как если бы через меня говорил сам Институт. В этом отношении Лакан не является последователем Дюркгейма: он выступает против любого обезличивания института, поскольку хорошо понимает, что Институт лишь оказывает перформативный эффект на действия субъекта, Институт существует только тогда, когда субъекты верят в него,

или скорее действует (в их социальном взаимодействии), как будто они в него верят. Следовательно, мы можем иметь глобальную извращенную политико-идеологическую систему и индивидов, которые в той мере, в какой они причастны этой системе, демонстрируют истерические, параноидальные и другие черты.

Развивая данное суждение, можно ясно увидеть, почему тезис о безразличии нацистских деятелей (которым и двигала не патологическая ненависть, но хладнокровная, безразличная, бюрократическая результативность), содержащийся в понятии «банальность зла» Арендт, неполон: страстная ненависть, которая психологически больше не переживается субъектом, переходит в (или материализуется/воплощается в) «объективный» идеологический аппарат, который «ненавидит» за субъекта. Представление об «объективации» человеческого опыта, снимающей с субъекта ответственность за необходимость переживать и принимать либидозную форму идеологии, которой придерживается субъект, необходимо для понимания того, как работает «тоталитарная» система – мы имеем здесь дело с феноменом, который по аналогии с консервированным смехом, было бы соблазнительно назвать консервированной ненавистью. Нацистский деятель, поступающий как холодный бюрократ, безразличный к тяжелому положению своих жертв, не отличается от субъекта, охраняющего усталое

безразличие к комедии, которую смотрит, пока сам телевизор при помощи звука, не подскажет ему, где следует смеяться (или в марксистском прочтении товарного фетишизма – буржуа, который может себе позволить в личном опыте быть рациональным утилитаристом; фетишизм в настоящем случае переносится на сам товар)[63]. Ключ к лакановскому решению проблемы связи между субъективным либидозным опытом и либидозной экономикой воплощен в объективном символическом порядке, большом Другом; разрыв между тем и другим оригинален и конструктивен: нет первоначального непосредственного личного опыта, который затем не материализовался или не объективировался бы в работе символического порядка. Субъект сам появляется путем замещения глубочайшего личного опыта материализованным символическим порядком. Это одно из возможных прочтений лакановского положения о субъекте, «перечеркнутом субъекте»: субъекта опустошает то, что он отчужден от своего фантазмического ядра, которое переносится в «материализованного» большого Другого. По этой причине нет и субъекта без минимально «материализованного» символического института.

---

[63] Более детальный анализ этого смещения см. в 3 главе: Zizek S. The Plague of Fantasies. London: Verso, 1997.

Глава 6

ОТЦЫ, ВСЮДУ ОТЦЫ

Гораздо достовернее ужас Холокоста передает другая сцена из «Списка Шиндлера», та самая, в которой еврейские дети пытаются спрятаться (в чуланах, даже в уборных) от нацистских головорезов, уже обыскивающих дома в гетто. Сцена снята в беззаботной манере под легкую оркестровую музыку, характерную для сцен из фильмов Уильяма Уайлера об идеалистической жизни маленьких американских городков. Таким образом, контраст между видимостью детской игры в прятки и надвигающимся кошмаром создает невыносимое напряжение сцены. В этом направлении следует искать ответ на вопрос: как показывать Холокост в кинематографе? «Жизнь прекрасна» Роберто Бениньи предлагает уникальное решение: когда итальянца-еврея арестовывают и отправляют вместе с его сыном в

Аушвиц, тот для защиты ребенка от психологической травмы избирает отчаянную стратегию – представить все происходящее как соревнование по строгому следованию установленным правилам (например, есть как можно меньше), – те же, кто заработают больше всего очков, в конце увидят прибытие американского танка. (Поэтому отец и переводит на итальянский приказы, выкрикиваемые грубыми немецкими охранниками, как инструкции для игры). Чудо этого фильма состоит в том, что отцу удается поддерживать видимость игры до конца: даже когда немецкий солдат ведет его на расстрел (перед самым освобождением лагеря союзными войсками), папа подмигивает сыну, спрятавшемуся в чулане неподалеку, начинает комически преувеличенно шагать «гусиным шагом», как если бы играл вместе с солдатом.

Возможно, ключевая сцена фильма – это момент, когда мальчик устает от игры, связанной со столь многими лишениями (нехватка еды, необходимость часами прятаться) и жалуется отцу, что хочет уехать домой. Отец невозмутимо соглашается, но затем с притворным безразличием упоминает о том, как рады будут их соперники, узнав, что они, одни из лидеров, с большим перевесом в очках над остальными, покидают соревнование, – в общем, отец ловко представляет желания других, и когда, у самой двери, отец говорит сыну:

«Хорошо, идем. Я не буду ждать тебя целый день!», тот меняет решение и просит отца остаться. Разумеется, напряженность ситуации создается тем, что мы, зрители, прекрасно понимаем, что предложение отца отправиться домой – неосуществимая возможность, чистое притворство: если бы они действительно вышли за дверь, то сына, прятавшегося в бараках, немедленно препроводили бы в газовую камеру. В этом действии обнаруживается основная функция отца-защитника: предоставив (неосуществимую) возможность и описав желания соперников, сделать так, чтобы субъект-сын свободно выбрал неизбежное, но через соперничество с воскрешенными в памяти желаниями других.

Далекий от вульгарности, этот фильм в своем самом комическом аспекте намного более подходит для темы Холокоста, чем псевдосерьезные попытки *a-la* «Список Шиндлера», поскольку проясняет, что так называемое человеческое достоинство опирается на острую необходимость поддерживать минимум защитной видимости: разве не все отцы делают для нас нечто похожее, только в менее драматических обстоятельствах? Также не следует забывать, что отец-защитник Бениньи успешно реализует работу по символической кастрации: он отделяет сына от матери, ставя его перед диалектической идентификацией с желаниями других (равных с ним самим) и таким образом приучает сына к же-

стокой реальности жизни вне семьи. Фантазмический щит – лишь добрая выдумка, позволяющая сыну примириться с грубой реальностью. Отец НЕ защищает сына от жестокой действительности концлагеря, но создает символическую фикцию, которая делает эту реальность выносимой. Не в этом ли состоит основная функция отца? Если мы «становимся взрослыми» в тот момент, когда нам больше не нужна видимость защиты, тогда мы НИКОГДА не становимся «взрослыми» на самом деле, поскольку просто перемещаем панцирь защитной видимости на другой, более абстрактный уровень. В наше время, одержимое разоблачениями ложных видимостей (от традиционной левацкой критики идеологического лицемерия буржуазной морали и власти до американского телевидения, где люди в ток-шоу публично раскрывают свои глубочайшие секреты и фантазии) трогательно видеть подобную демонстрацию целебной силы видимости. Единственным проблемным моментом здесь оказывается аллегорическое родство между нарративом фильма и способом, каким сам фильм относится к зрителю: не поступает ли Бениньи, режиссер фильма, по отношению к зрителям точно так же, как отец из фильма Бениньи к своему сыну, ради которого он и создал панцирь вымысла для смягчения травмирующей реальности концентрационного лагеря? Иными словами, не ставит ли Бениньи зрите-

лей в положение детей, которых нужно защитить от ужаса Холокоста с помощью «сумасбродной» сентиментальной и забавной выдумки об отце, спасающего своего сына, – вымысла, сделавшего историческую реальность Холокоста в какой-то степени более терпимой?

По сути, фильм Бениньи следует противопоставить другому недавно вышедшему фильму, представляющему фигуру отца в виде монструозного растлителя своих детей. Речь идет о «Торжестве» Томаса Винтерберга (Дания, 1998). В этом фильме одержимый порнографическими желаниями отец, далек от того, чтобы защитить детей от травмы, поскольку сам является причиной этой травмы. В одном случае отец принимает на себя почти материнскую роль защитника. Опираясь на чистую видимость, он сплетает защитную паутинку вымысла для своего сына, этакую разновидность *ersatz-placebo*[64]. В другом случае – отец, сущность которого – Реальность неограниченного насилия: после разоблачения окружавших его защитных фикций мы видим его таким, какой он есть, грубого *jouisseur*[65]. Фильм «Торжество» бесподобен своим описанием точного статуса господства: в начале фильма отец жалуется на неуважение после того, как его прерывают на середине грязной шутки, которую

[64] Суррогат-пустышка. – *Прим. пер.*

[65] Жуир, искатель наслаждений (*фр.*). – *Прим. пер.*

он рассказывал сыну. Ближе к концу фильма ситуация проясняется, и видимость (вежливого обеденного ритуала) рушится: дочь публично читает предсмертное письмо сестры, изнасилованной отцом, после чего отец просит бокал вина для себя и дочери, чтобы произнести тост в честь ее выступления, и затем, пока никто не двигается, начинает кричать и жаловаться на недостаток уважения. ЭТО – уважение в его чистом виде: уважение фигуры господина, даже когда она не достойна уважения и просто непристойна. Другой важный урок фильма состоит в том, как трудно действительно разрушить ритуал, который поддерживает видимость: даже после разоблачения преступлений отца, совершенных им годы назад, обеденный ритуал «хороших манер» ПРОДОЛЖАЕТ СУЩЕСТВОВАТЬ – продолжает существовать не Реальность травмы, которая возвращается и противостоит символизации, но сам символический ритуал. Иными словами, конец фильма мог бы быть следующим: собравшееся общество приняло бы отчаянное (хотя и спокойно произнесенное) обвинение сына в том, что его самого и его сестру изнасиловал их отец, как обычный тост на празднике, как притворство, как то, чего не было на самом деле, – и продолжило бы празднование.

Однако этот фильм порождает ряд проблем. Здесь крайне важно избежать ловушки рассмотрения упоми-

наемых двух картин как двух противоположных полюсов (отец-защитник Бениньи и отец-растлитель Винтерберга), распределяющихся по оси воображение против реального, т.е. чистое Воображаемое (в лице отца-защитника) против Реального грубого растлителя, — ось,которая становится очевидной после того, как была разорвана ложная видимость. «Торжество» многое говорит о том, как сегодня с помощью синдрома ложной памяти прорывается в сознание призрачный образ фрейдистского Праотца, сексуально владеющего каждым вокруг него, но еще больше этот фильм говорит об искусственности, присущей ему. Простой разумный взгляд на «Торжество» говорит о какой-то неправильности и поддельности всей этой псевдофрейдистской ерунды о «демистификации буржуазного отеческого авторитета», раскрытии ее непристойной, скрытой от глаз посторонних области: сегодня подобные «демистификации» еще звучат, хотя и фальшиво, все больше и больше функционируя как постмодернистский пастиш под «старое доброе время», когда было еще возможно по-настоящему испытать подобные «травмы». Почему? Здесь мы не ставим себе целью разобраться в противостоянии между воображением (отец-защитник) и грубой реальностью (жестокий растлитель), которое становится очевидным, когда мы демистифицируем эту видимость. Напротив, кошмарный секрет жестокого

отца прячется под маской приличий, которая сама является фантазмической конструкцией.

Недавний тупик с «Обломками» Биньямина Вилькомирского говорит то же: воспоминания автора, который в возрасте трех-четырех лет был заключен в Майданек, каждым воспринимаются как аутентичные, но в итоге они оказываются литературной фикцией, созданной автором. Помимо стандартных вопросов о литературных манипуляциях, разве мы каким-то образом более озабочены тем, что подобные «фикции» раскрывают фантазмические покровы и наслаждения, способные проявить себя даже при самых болезненных внешних условиях? Загадка в следующем: обычно наши фантазии выступают как щит, должный оградить нас от непереносимой травмы; здесь, однако, этот крайний травмирующий опыт, то есть Холокост, представляется как щит – но от чего? Подобные чудовищные видения «прорываются в Реальность» потерпевшей крах символической власти: из упадка власти отца, отца как воплощения символического Закона, появляется наслаждающийся насилием отец синдрома ложных воспоминаний. Образ отца-насильника, далекий от того, чтобы быть Реальностью под покровом респектабельной видимости, представляет собой довольно фантастическое порождение, тот же защитный щит – но опять-таки от чего? Разве отец-растлитель, по-

явившийся из синдрома ложной памяти, несмотря на ужасающие черты, не основной гарант того, что где-то существует полное, ничем не ограниченное наслаждение? И что если настоящий кошмар – это недостаток наслаждения?

Общее для двух отцов (Бениньи и Винтенберга) заключается в приостановлении ими действия символического Закона/Запрета, т.е. проявление отцовства, функция которого в том, чтобы ввести ребенка во вселенную социальной реальности со всеми ее жесткими требованиями, перед которыми ребенок предстает лишенным материнской защиты: отец Бениньи предлагает воображаемый щит против травмирующего столкновения с социальной реальностью, в то же время и отец-растлитель Винтерберга, пользующийся доступом к полному наслаждению, является отцом, находящимся за пределами ограничений (символического) Закона. Указанные типы отцов соответствуют лакановской оппозиции Воображаемого и Реального: Отец Бениньи – защитник воображаемой безопасности, и напротив отец Винтенберга – определение жестокой Реальности с незаконным насилием. В этой оппозиции отсутствует отец как носитель символической власти, как носитель Имени-Отца, запрещающего, «кастрирующего» органа, способного уполномочить субъекта на вхождение в символический порядок и тем самым в

мир желания. Оба отца, воображаемый и реальный, остаются после однажды случившегося распада отеческой символической власти.

Что происходит с проявлениями символического порядка, когда символический Закон теряет эффективность и более не функционирует так, как надо? Мы получаем странных, лишенных реальности («дереализированных»), или точнее лишенных психологии («депсихологизированных») субъектов, похожих на марионеток-роботов, подчиняющихся странному, слепому механизму, чем-то напоминающему съемки мексиканских сериалов: из-за крайне плотного графика (каждый день студия должна производить получасовую серию) у актеров нет времени на разучивание своей роли, поэтому они прячут в ухе крошечный приемник, и человек в кабинке за сценой читает им, что нужно делать (что нужно сказать, какое действие выполнить). Специальная подготовка актеров позволяет им воплощать инструкции немедленно, без каких-либо задержек.

Глава 7

КОНЕЦ ПСИХОЛОГИИ

Самый значительный парадокс, который нам следует учитывать, заключается в следующем: подавляющая «психологизация» современной общественной жизни (наблюдается целый поток руководств по психологии полноценных отношений, начиная с Дейла Карнеги и заканчивая Джоном Греем; и все эти авторы пытаются убедить нас, что путь к счастью нужно искать внутри нас самих, в нашем психологическом взрослении и самопознании; популярными стали публичные признания в стиле Опры Уинфри; политики ради оправдания своих политических решений выносят на суд общественности собственные личные травмы и беспокойства) – это лишь маска, внешний вид совершенно противоположного, – увеличивающегося измельчения должного «психологического» измерения аутентичного личного опыта.

«Люди», с которыми мы сталкиваемся, все чаще говорят как куклы, повторяющие заранее заученные фразы. Вспомните проповедников новых религиозных движений, которые призывали нас заново обрести нашу истинную суть – вспоминается прежде всего не их стиль ведения проповеди, а их роботообразное повторение заученных фраз, что противоречит самой цели их проповедей. Этим объясняется в целом негативное впечатление, которое производили проповедники новых религиозных движений на слушателей. Последним казалось, что под открытой и доброй внешностью проповедников таились какие-то чрезвычайно ужасные стороны.

Еще один аспект того же процесса – размытая линия разделения частного и публичного в политическом дискурсе. Когда в апреле 1999 года министр обороны Германии Рудольф Шарпинг попытался обосновать бомбардировки Югославии самолетами НАТО, он не представил свою позицию как ясное и здравое решение, вместо этого предпочтя публично поделиться внутренними переживаниями, открыто высказав сомнения и моральные дилеммы относительно принятия этого непростого решения. Если эта тенденция продолжится, то у нас больше не останется политиков, которые, в соответствии с давно установившимися правилами, говорят на публике холодным, безличным

и официальным языком. Вместо этого политики будут делиться с общественностью своими внутренними переживаниями и сомнениями, публично доказывая собственную «откровенность». И здесь начинаются загадки. Казалось бы, естественно ожидать, что публичные «откровения» о личных дилеммах будут выступать в качестве контрмеры против цинизма властей. Разве нельзя назвать самым последним циником политика, который на публике говорит обезличенным, пафосным и высоким языком, а в частных беседах держится на расстоянии от своих публичных заявлений, прекрасно осознавая четкие прагматические соображения, которые лежат за его публичной приверженностью высоким принципам? Однако при более пристальном взгляде вскоре оказывается, что «искреннее» выражение внутреннего беспокойства – это и есть высшая форма самого бесстыдного цинизма.

Безличная, «благородная» публичная речь рассчитана на заполнение пропасти между общественным и личным. Мы прекрасно понимаем, что когда политик говорит с нами официальным тоном, он говорит от имени Института, а не от имени отдельного человека (т.е. Институт говорит через него), и, следовательно, никто не ожидает, что он будет «искренним» – ведь смысл его выступления заключается совсем не в этом (точно так же, как никто не ожидает «искренности» от

судьи, выносящего приговор – он должен следовать букве Закона, независимо от собственных чувств). Вместе с тем мне представляется циничным вынесение на публику внутренней обеспокоенности, сглаживание границ между общественным и личным, в особенности при психологической «искренности». Мне так кажется не потому, что общественное проявление личных сомнений может быть наигранным и надуманным, а потому, что при таком поведении политики скрывают объективное социо-политическое и идеологическое измерение политики или обсуждаемых решений. Чем выше психологическая «искренность» такого проявления чувств, тем выше объективная циничность этого действия, затуманивающая реальное социальное значение и фактические последствия реализации такой политики или решений.

Еще один пример из современной кинематографии поможет нам лучше понять этот феномен. Чем можно объяснить успех фильма Спилберга «Спасти рядового Райана»? Колин Маккейб подчеркнул очевидную антивоенную направленность этого фильма, в котором отображение жестокой «кровавой бани» и ужасов войны следует рассматривать в контексте самых недавних уроков военных интервенций США, в частности, в контексте операции «Песчаный лис» против Ирака в конце 1998 года, которая «обозначила новую

эру в военной истории»: теперь военные обязаны «сражаться с учетом того, что атакующая сторона не должна нести потерь»[66] (этот же постулат повторяется во время каждого обсуждения американцами их зарубежных военных вторжений, начиная с Сомали и заканчивая бывшей Югославией; американское общество ожидает от военных гарантий, что при очередной интервенции не будет никаких потерь).

И действительно, не были ли построены на совершенной игре контрастов почти что сюрреалистические репортажи CNN с мест боевых действий? Война показывалась только как телевизионное событие, – казалось, что даже сами иракцы точно также относились к войне. Днем Багдад был «нормальным» городом, в котором люди занимались своими делами, как будто война и бомбардировки были лишь нереальной фантасмагорией, происходившей только ночью, да и то не на самом деле.

Однако эта тенденция по выведению смерти из военного «уравнения» не должна вводить нас в заблуждение и приводить к уже стандартному представлению о том, что война становится менее травмирующей, если солдаты перестают вступать в прямой контакт с про-

---

[66] MacCabe C. Bayonets in Paradise // Sight and Sound. 1999. February. №14.

тивником. Война не может быть некоей абстрактной деятельностью, осуществляемой напротив монитора или у орудия за много километров от места боевых действий, не получится ограничиться лишь наведением ракет на военные корабли, которые расположены от вас за сотни километров. И хотя подобные процедуры делают солдат менее виновными, еще не ясно, начинают ли они испытывать при этом меньшую обеспокоенность. Ведь это один из способов объяснения странного факта – солдаты часто фантазируют о том, как они вступают в прямой бой с врагом, смотрят врагу в глаза перед тем, как убить его штыком (в некоей военной версии вызванного сексуальными переживаниями синдрома фальшивой памяти солдаты часто «помнят» такие стычки, хотя на самом деле они не происходили).

Давно существует литературная традиция возвышения прямых столкновений с врагом на поле боя как аутентичного военного опыта (см., например, работы Эрнста Юнгера, который восхвалял в своих мемуарах атаки на окопы противников во время Первой мировой войны). Но что если по-настоящему травматическим опытом будет НЕ мое осознание того, что я убиваю другого человека (что может быть «дегуманизировано» и «объективизировано» войной в заурядную техническую процедуру), а, напротив, сама эта «объективизация», которая затем породит необходимость заме-

нить ее фантазиями о соответствующем настоящем опыте непосредственных военных столкновений с врагом? Ведь это будет уже не фантазия об исключительно стерильной войне, в которой можно участвовать как в видеоигре, спрятавшись за экраном монитора, который спасет от убийства врагов непосредственно на поле боя. Напротив, это фантазия о кровопролитной и фатальной встрече с врагом один на один, которая нужна нам, чтобы сбежать от Реальности обезличенной войны, превращенной в анонимную технологическую процедуру. Давайте вспомним, что происходило в последний период нападения армии США на иракские позиции во время войны в Персидском заливе: нет ни фотографий, ни отчетов об этом периоде, есть только слухи о том, что впереди танков в качестве щита были пущены бульдозеры, которые сравнивали с землей иракские окопы, заживо закапывая в землю и песок иракских солдат. Очевидно то, что тогда там происходило, считалось крайне жестоким, и механическая эффективность военной машины чрезвычайно отличалась от стандартного представления о битве с врагом лицом к лицу, а подобные фотографии слишком побеспокоили бы общественное мнение. Судя по всему, именно на этой стадии операции была введена тотальная цензура. Здесь мы рассматриваем сразу два аспекта – новое представление о войне, как об исклю-

чительно технологическом мероприятии, которое реализуется за радарами и за экранами компьютеров, без каких-либо жертв, А ТАКЖЕ чрезвычайную физическую жестокость, которая окажется непереносимой для СМИ – не искалеченные дети и изнасилованные женщины, ставшие жертвами местных этнических «военных преступников-фундаменталистов», которые уже превратились в «героев» карикатур, а безызвестные солдаты, погибшие под колесами эффективной технологической военной машины.

Когда французский философ Жан Бодрийяр заявил о том, что войны в Персидском заливе не было, это можно было воспринять как заявление о том, что травмирующие психику сообщения о жестокостях той войны не доходили до общества, поскольку СМИ в районе боевых действий подвергались тотальной цензуре.

Один тезис уже должен быть очевидным: фильм Спилберга «Спасти рядового Райана» соотносится с понятием о виртуализированной войне без потерь точно так же, как фильм «Торжество» соотносится с фильмом Бениньи «Жизнь прекрасна»: в обоих случаях мы НЕ имеем дела с символическим вымыслом (с виртуальной, бескровной войной, с оправдательным повествованием), который скрывал бы Реальность бессмысленного кровопролития или сексуальной жестокости. В обоих случаях сама жестокость выступает в

роли воображаемого защитного щита. В этом заключается один из фундаментальных уроков психоанализа: образы ужасной катастрофы, не предоставляя нам доступ к Реальности, могут служить в качестве щита ОТ Реальности. В сексе, как и в политике, мы находим убежище в катастрофических сценариях, чтобы избежать действительно существующих проблем (невозможность сексуальных отношений, социальный антагонизм). Короче говоря, настоящий ужас – это не насильник Урватер, от которого нас защищает с помощью воображаемого щита благодушный отец, а сам этот по-матерински заботливый папаша: для ребенка воистину удушающим и психопатическим опытом было бы иметь такого отца, как Бениньи, который своей защитой сотрет все следы чрезмерных радостей. И именно в качестве меры защиты от ТАКОГО отца появляются фантазии об отце-насильнике.

Однако вернемся к Дэвиду Линчу: не те же патерналистские фигуры, ограждающие нас от чрезмерной радости, мы видим и в его фильмах? Не являются ли эти фигуры, со всем их комическим ужасом, фантазмическими защитными образованиями, защитой от мнимых угроз? Именно на фоне идеологии «психологически убедительных» героев следует оценивать парадигматическую процедуру того, что может возникнуть соблазн назвать преобразованием общих клише. Фред Пфайль проде-

монстрировал в своем подробном анализе диалога между Джеффри и полицейским, отцом Сэнди, который состоялся в конце «Синего бархата»[67], что каждое предложение из этого диалога можно воспринять как клише из малобюджетного фильма, да и реплики произносятся героями с такой же искренностью второсортных актеров, но все же непосредственное сходство с этими клише теряется, сублимируясь в псевдометафизическую глубину, заставляя вспомнить о парадигматическом подходе раннего Годара, реализованного им, например, в фильме «Презрение», который больше напоминает продукт крупной коммерческой студии (вспомните сцену в самом начале фильма, когда обнаженная Бриджит Бардо расспрашивает своего мужа – Пикколи – что он в ней любит: лодыжки, бедра, груди, глаза, уши?..)[68].

Общий эффект от этого возвращения наивности и клише опять-таки заключается в том, что герои филь-

---

[67] См.: Pfeil F. Home Fires Burning // Shades of Noir. Joan Copjec (ed.). London: Verso, 1993.

[68] Тем не менее различие между Годаром и Линчем значительно: Годар переносит вульгарные клише на некие чарующие поэтические образы (этот эффект подчеркивается трогательной музыкой Делерю), в то время как воздействие Линча вызывает почти что кафкианское беспокойство, грандиозный производимый эффект достаточно сложно охарактеризовать.

ма странным образом дереализуются, или, если говорить точнее, депсихологизируются, как в вышеупомянутом примере из мексиканских мыльных опе̇р: разве разговор о малиновках между Джеффри и Сэнди в «Синем бархате» не похож на сцену из одной из таких мыльных опер? Кажется, как будто во вселенной Линча психологическое единство человека дезинтегрируется, с одной стороны, в ряд клише, в невыносимо ритуализированное поведение, а с другой – во вспышки жесткой, лишенной сублимации Реальности, выраженной невыносимо интенсивной, (само-)разрушительной психологической энергией.

Как мы уже видели, ключ к пониманию этого эффекта дереализации у Линча – в стерильной, повседневной социальной действительности, которая существует наряду с ее фантазмическим дополнением, с темной вселенной запрещенных мазохистских удовольствий. Он перемещает вертикали в горизонтальную плоскость и выводит на одну поверхность оба эти измерения – действительность и ее фантазмическую надстройку.

Таким образом, сама структура фильма «Шоссе в никуда» отображает логику внутренней трансгрессии: во второй части картины (настоящий «черный треугольник») мы видим фантазмическую внутреннюю трансгрессию повседневной, серой действительности,

показанной в первой части картины. Это смещение вертикального измерения в горизонтальную плоскость приводит к дальнейшим непредсказуемым результатам: резко нарушается последовательность фантазмического заднего плана фильма. Появляется двойственность всего происходящего (Рене и Элис – это одна и та же женщина? Вставленная история – это лишь плод воображения Фреда? Или это фактические воспоминания, в результате чего после «черной» части появляются мотивы для убийства? Или это воспоминание придумано и является лишь ложным предлогом для убийства, а на самом деле его истинный мотив – мужское самолюбие на почве невозможности удовлетворения женщины?), и в итоге возникает двойственность и непоследовательность всей фантазмической структуры, которая только подчеркивает «черную вселенную»[69].

Часто утверждается, что Линч бросает в лицо своим зрителям фундаментальные фантазии «черной вселенной», однако вместе с тем он также делает видимой НЕПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ее фантазмической

---

[69] Более того, тот факт, что Фред говорит в домофон слова, которые он слышит в начале фильма, указывает на возможность того, что все, что происходит в промежутке, то есть после трансформации в Пита, на самом деле произошло раньше.

опоры. Таким образом, две основных альтернативных трактовки «Шоссе в никуда» могут интерпретироваться как некий сон, в котором вы можете «получить ваш торт и даже съесть его», как в шутке «Чай или кофе? Да, пожалуйста!»: сначала вам снится, что вы едите торт, и только уже потом вы видите сон, в котором вы получаете этот торт – ведь снам не ведомы противоречия. Спящий человек разрешает это противоречие, участвуя в этих ситуациях поочередно; также в «Шоссе в никуда» женщина (брюнетка Аркетт) убивается/наказывается, в то время как та же женщина (блондинка Аркетт) избегает мужских оков и с триумфом исчезает.

Глава 8

КИБЕРПРОСТРАНСТВО МЕЖДУ ИЗВРАЩЕНИЕМ И ТРАВМОЙ

Еще одним подходящим сравнением будет сопоставление сосуществования различных фантасмагорических сюжетов и такого понятия киберпространства, как гипертекст. О Линче часто говорят как об извращенном режиссере по определению, а разве не является киберпространство, в особенности виртуальная реальность, местом обитания самых невероятных извращений? Разобранное до своего каркаса извращение может рассматриваться как защита от Реальности смерти и сексуальности, а также как место для обязательного насаждения сексуальных различий. Извращенный же сценарий демонстрирует «отказ от кастрации», то есть вселенную, в которой, как в мультфильмах, люди могут выживать в любой катастрофе; в которой взрослая сексуальность принижается до уровня детской игры; в

которой никого не убивают и не заставляют выбирать между двумя полами.

Вселенная извращенца исполнена чисто символическим порядком, знаковая игра идет в ней своим чередом, независимо от Реальности и конечности человека[70]. Опять же, разве наш опыт существования в киберпространстве не является точным отражением этой извращенной вселенной? Разве киберпространство не есть безграничная вселенная, избавленная от оков инерции Реальности, ограниченная только своими собственными правилами? В этой комической вселенной, как и в извращенном ритуале, бесконечно повторяются одни и те же действия и сцены. В этой вселенной отвержение конца не принижает идеологию, а выступает в роли протоидеологического отказа: отвержение конца на определенном уровне – это всегда отказ поверить в собственную смертность.

Наше пристрастие к электронным играм и историям – это частичное узаконивание отказа от смерти. Киберпространство предоставляет нам шанс стереть память, начать все сначала, переиграть событие и попытаться принять другое решение. В этом отношении у электронных СМИ есть преимущество – они могут уза-

---

[70] Если хотите познакомиться с концепцией извращения, тогда см.: Deleuze G. Coldness and Cruelty. New York: Zone Books, 1991.

конить очень комичное видение жизни, в которой много различных вариантов и возможностей для устранения уже сделанных ошибок[71].

Киберпространство предлагает нам окончательную альтернативу: мы обязательно должны погрузиться в киберпространство, в мир постоянных повторов и «вечно живых», в эту извращенную вселенную мультфильмов, в которой нет смерти, в которой можно играть до бесконечности. Или все же можно прибегнуть к другой модальности киберпространства, глупое погружение в которое может быть нарушено «трагическим» измерением реального/невозможного?

Возможны два стандартных использования сюжета киберпространства: линейное приключение в лабиринте одного пути или «постмодернистская» форма гипертекста ризомных фантазий, значение которых принижается. Приключение в лабиринте одного пути приводит нас к единственному решению в структуре контекста «поражение/победа» (победить врага, найти выход и т.д.). При всех возможных усложнениях и обходах, общий путь здесь заранее предопределен, все дороги ведут к реализации одной окончательной Цели. В противоположность этому ризома гипертекста

---

[71] Murray J.H. Hamlet on the Holodeck. Cambridge, MA: The MIT Press, 1997. P. 175.

не отдает предпочтение какому-либо порядку прочтения или интерпретации, в этом случае отсутствует один общий взгляд и «когнитивное картографирование», отсутствует возможность объединения разрозненных фрагментов в когерентную и полную сюжетную структуру.

Нас, действующих лиц, неизбежно манит в разных, противоположных друг другу направлениях – нам просто надо признать, что мы потерялись в противоречивой сложности множественных ссылок и соединений. Парадокс заключается в том, что эта беспомощность и это смятение, это отсутствие окончательной ориентации не только не вызывает невыносимую озабоченность, но и странным образом успокаивает – само отсутствие окончательной точки назначения служит своего рода отрицанием нашей конечности, что в итоге спасает нас от травмирующего осознания неизбежности окончания нашего пути на определенном этапе.

Здесь отсутствует конечная, неизбежная точка, потому что в этой многообразной вселенной всегда находятся другие пути, альтернативные реальности, в которых можно укрыться, если вам кажется, что вы попали в тупик. Как же нам избежать этой ложной альтернативы? Джанет Мюррей ссылается на сюжетную структуру «центра насилия», схожую со знаменитой коллизией героев «Расёмона»: рассказ о каком-нибудь жестоком

или травмирующем случае (смерть во время воскресной прогулки, самоубийство, изнасилование) помещается в самый центр сюжетной паутины/файла, и затем это событие исследуется с различных точек зрения (рассматривается версия преступника, жертвы, свидетеля, выжившего человека, следователя):

> Распространение взаимосвязанных сюжетов/файлов – это попытка ответить на вечный, не имеющий ответа вопрос о том, почему это произошло... У этих историй с «центром насилия» нет одного решения, как в случае с приключениями в лабиринте или в случае с отказом от поиска решения в постмодернистских сюжетах; вместо этого мы видим четкое сочетание структуры повествования и множества значимых сюжетов. Навигация по такому «лабиринту» напоминает хождение туда-сюда – это физическое проявление усилия, направленного на примирение с травмой, что являет собой многочисленные попытки ума возвратиться к шокирующему событию для его поглощения и окончательного преодоления[72].

---

[72] Murray J.H. Hamlet on the Holodeck. Cambridge, MA: The MIT Press, 1997. P. 135-6.

Легко понять ключевую разницу между этим «исследованием ситуации под различными углами» и ризоматическим гипертекстом: бесконечно повторяемые воплощения ссылаются на травму определенной невозможной Реальности, которая постоянно сопротивляется собственной символизации (все эти различные сюжеты в итоге являются множественными неудачами по преодолению последствий травмы, с постоянным пришествием катастрофической Реальности, такой как самоубийство, по отношению к которой вопрос «почему» недостаточен для ее точного объяснения). В последней, более подробной работе Мюррей даже предлагает две различные версии представления травматического суицидального опыта, вне контекста других сюжетов.

Первая версия – помещение нас в лабиринт мозга исследуемого непосредственно перед его самоубийством. Здесь мы сталкиваемся с гипертекстуальной и интерактивной структурой, мы можем выбирать различные опции, следить за размышлениями исследуемого в целом ряде направлений. Однако какое направление или связь мы бы ни выбирали, рано или поздно мы все равно оказываемся перед пустым экраном самоубийства. Таким образом, наша свобода рассмотрения различных сюжетов имитирует трагическое самоустранение мозга исследуемого. Неважно, как сильно мы стремим-

ся найти решение, мы вынуждены признать, что окончательный результат всегда будет одинаковым.

Вторая версия прямо противоположна. Мы оказываемся в ситуации «младшего Бога», получив в наше распоряжение ограниченную возможность вмешиваться в сюжет о человеке, который обречен на самоубийство; например, мы можем переписать его прошлое и сделать так, чтобы его девушка его не бросала, или чтобы он не завалил очень важный экзамен. И все же как бы мы ни старались, результат остается прежним – даже сам Бог не может изменить Судьбу... (Мы находим версию подобной неизбежности в целом ряде научно-фантастических произведений об альтернативной истории, когда главный герой оказывается в прошлом, чтобы предотвратить какое-либо катастрофическое событие в будущем. Неожиданным результатом такого вмешательства оказывается еще более разрушительная катастрофа – давайте вспомним книгу «*Творя историю*» Стивена Фрая, в которой ученый вмешивается в прошлое и делает отца Гитлера импотентом еще до зачатия диктатора, в результате чего Гитлер так и не рождается. Как и можно было ожидать, вместо Гитлера лидером страны становится немецкий офицер-аристократ, который создает атомную бомбу и выигрывает Вторую мировую войну).

Глава 9

FUTUR ANTÉRIEUR[73] В ИСТОРИИ ИСКУССТВА

При более пристальном историческом анализе важно не воспринимать данную сюжетную процедуру, направленную на окружение невозможной Реальности, как прямой результат воздействия кибер-технологий. Технология и идеология неразрывно связаны друг с другом, идеология уже заранее вписана в технологические функции киберпространства. Говоря более точно, здесь мы имеем дело с еще одним примером хорошо известного феномена старых художественных форм, пытающихся выйти за собственные границы посредством использования процедур, которые, по крайней мере, на наш ретроспективный взгляд, судя по всему, указывают на новую технологию, возможно более «естествен-

---

[73] Будущее совершенное время (*фр.*). – *Прим. пер.*

ную» и «объективно коррелятивную» по отношению к тому, что прежние формы пытались переработать за счет «чрезмерного» экспериментирования.

Целый ряд повествовательных приемов в романах XIX века схож со стандартными приемами современного кинематографа (изысканное использование воспоминаний в книгах Эмили Бронте, параллельный ход событий, крупный план у Диккенса), а иногда даже с приемами модернистского кинематографа (использование эффекта пустого пространства в «Мадам Бовари»). Казалось, что новое восприятие жизни уже появилось, но оно искало способ выразить себя, и эта возможность представилась ему с появлением кинематографа. Здесь мы имеем дело с историчностью своеобразного будущего совершенного времени – только с приходом кинематографа и после внедрения его стандартных процедур мы смогли полностью оценить логику повествования в «Мадам Бовари» и в романах Диккенса. Сегодня мы приближаемся к схожему порогу: новый жизненный опыт уже витает в воздухе, также как и понимание жизни, взрывающее линейное повествование и превращающее жизнь в многообразный поток. Даже в сфере точных наук (квантовая физика и ее интерпретация множественной реальности, полная неизбежность эволюции жизни на Земле – как показал в «Удивительная

---

[74] См.: Gould S.L. Wonderful Life. New York: Norton, 1989.

жизнь»[74] Стивен Джей Гулд, находки Берджес Шейл свидетельствуют о том, что эволюция могла пойти по совершенно другому пути) мы все чаще наблюдаем хаотичность жизни и альтернативные версии реальности. Жизнь воспринимается либо как ряд множественных, параллельных судеб, которые взаимодействуют друг с другом, и на которые решающее воздействие оказывают бессмысленные, но неизбежные встречи, и в этих точках пересечения все перемешивается (см., например: «Нарезка кадров» Роберта Олтмана), либо как различные версии/результаты одного и того же, постоянно повторяющегося сценария (сценарии «параллельных вселенных» или «возможных альтернативных миров – см. «Случай», «Двойная жизнь Вероники» и «Красный» Кислевски). Даже некоторые «серьезные» историки недавно выпустили в свет том «Виртуальная история», в котором заявили, что важные события нашей эпохи, начиная с победы Кромвеля над Стюартами и с Войны за независимость США, и заканчивая распадом СССР, зависели от непредсказуемых, а иногда даже от невероятных случайностей[75].

Это восприятие нашей действительности как одного из возможных, и даже не обязательно самых вероятных результатов, как «открытой» ситуации, это представление о том, что другие возможные результа-

---

[75] См.: Virtual History. Niall Ferguson (ed.). London: Macmillan, 1997.

ты не «отменяются», а продолжают преследовать нашу «верную» реальность, наподобие призрака того, что могло произойти, придавая нашей действительности чрезвычайную хрупкость и случайность, неизбежно входят в острое противоречие с доминирующей линейной формой повествования в нашей литературе и в нашем кинематографе – кажется, слышен призыв найти новую художественную среду, в которой такое восприятие будет не эксцентричной чрезмерностью, а «должным» способом функционирования. Кто-то может сказать, что гипертекст киберпространства и является такой новой средой, в которой жизненный опыт обретет свою естественную, более объективную корреляцию, и что только после прихода гипертекста киберпространства мы можем по-настоящему понять цели, которые ставили перед собой Олтман и Кислевски.

Разве не являются самыми удачными примерами такого будущего совершенного времени известные «обучающие постановки» Брехта, в особенности «Принятые меры», которую часто называют оправданием сталинских репрессий[76]? И хотя «обучающие постановки» обычно вос-

---

[76] См.: Brecht B. The Measure Taken // Brecht B. The Jewish Wife and Other Short Plays. New York: Grove Press, 1965. Более детальный анализ «The Measure Taken» см. в 5 главе: Zizek S. Enjoy Your Symptom! New-York: Routledge, 1993.

принимаются как промежуточный феномен, как переход Брехта от ранних карнавальных пьес с критикой буржуазного общества к позднему, «зрелому» эпическому театру, важно помнить о том, что когда Брехта незадолго до его смерти спросили о том, какая из его работ фактически предвещает «драму будущего», то он сразу же ответил, что это «Принятые меры». Брехт не уставал повторять, что «Принятые меры» лучше всего играть без зрителей, что актеры должны по очереди сыграть все роли, таким образом «узнавая» различные жизненные позиции. Разве это не является предвкушением «иммерсивного присутствия» в киберпространстве, где действующие лица погружаются в коллективные, «образовательные» ролевые игры?

Брехт стремился к иммерсивному участию, которое тем не менее избегает ловушки эмоциональной идентификации. Мы переходим на «бессмысленный», «механический» уровень того, что в фукианских понятиях часто возникает соблазн называть «революционными, дисциплинарными микро-практиками», вместе с тем внимательно наблюдая за нашим поведением. Разве это также не указывает на возможное «образовательное» использование совместных ролевых игр в киберпространстве – игр, в которых, многократно повторяя различные версии/результаты одного и того же положения, мы можем яснее понять идеологические предпосылки и догадки, которые сознательно управляют нашим ежедневным по-

ведением? Разве три версии первой великой обучающей постановки Брехта, «Der Jasager» («Поддакивающий»), не являются ярким примером нашего опыта в гипертексте/в альтернативной реальности?

В первой версии юноша «беспрекословно воспринимает все как данность», соглашаясь с древней традицией, в соответствии с которой его бросают в пропасть; во второй версии он отказывается умирать, рационально доказывая бессмысленность древней традиции; в третьей версии юноша принимает собственную смерть, но на рациональном основании, а не из уважения к древней традиции. Поэтому, когда Брехт подчеркивает, что, участвуя в его «обучающих постановках», актеры сами должны меняться в соответствии с их субъективной ролью, он на самом деле указывает на то, что Мюррей совершенно справедливо называл «актерство как опыт трансформации»[77].

---

[77] Другими словами, относительно «обучающих постановок» Брехта следует задаться одним наивным и прямолинейным вопросом: а чему, собственно, мы, зрители, должны обучиться? Вы приобретете не багаж полезных знаний (в таком случае, вместо попыток различить марксистские идеи в драме, гораздо надежнее обратиться к философскому первоисточнику), а определенное субъективное отношение. Научитесь «говорить «да» неизбежному», то есть готовности исчезнуть. Добродетелям Решимости и следованию Правилам можно научиться именно тогда, когда неизвестно, зачем это нужно.

Именно это делает Линч в «Шоссе в никуда»: он «пересекает» фантазмическую вселенную не с помощью прямой социальной критики (показывая мрачную социальную реальность), а за счет прямой, открытой демонстрации фантазий героев, то есть без «вторичного предысполнения», которое маскировало бы непостоянство главных героев. Окончательный вывод: «реальность» и переживание ее плотности поддерживается не только ОДНОЙ фантазией, а НЕПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫМ МНОЖЕСТВОМ фантазий; это множество создает эффект непроницаемой плотности, которую мы воспринимаем как «реальность». Таким образом, это и будет самым лучшим ответом зрителям, ценящим новые религиозные движения и настаивающим, что «Шоссе в никуда» основан на более фундаментальном психологическом уровне (приближающемся к уровню «примитивных» цивилизаций, к реинкарнации, к двойной идентичности, к перерождению в нового человека и т.д.), а не на уровне бессознательных фантазий единичного объекта. Говоря об этой «множественной реальности», следует настаивать на другом аспекте – фантазмическая поддержка реальности сама должна быть множественной и непостоянной[78].

---

[78] Подробнее об этой структурной необходимости множественных непоследовательных фантазий см. анализ фильмов «Познакомьтесь с Джоном Доу» Фрэнка Капры и «Дурная слава» Альфреда Хичкока в 4 главе работы: Zizek S. The Plague of Fantasies. London: Verso, 1997.

Глава 10

ПРОИЗВОДСТВО ФУНДАМЕНТАЛЬНОЙ ФАНТАЗИИ

Стратегия «перехода фантазии» в киберпространство может быть «операционализирована» гораздо более точным образом. Давайте на минуту возвратимся к трем версиям «Der Jasager» Брехта: кажется, что эти три версии исчерпывают все возможные вариации матрицы, предоставляемой основной ситуацией (возможно, вместе с четвертой версией, когда юноша отказывается умереть не по рациональным соображениям, а из чистого эгоистического страха, не говоря уже о жуткой пятой версии, в которой юноша «иррационально» соглашается умереть, даже когда «древняя традиция» НЕ требует от него этого). Однако уже на уровне разборчивого, «интуитивного» чтения мы понимаем, что три версии не находятся на одном и том же уровне.

Первая версия как будто бы закладывает травматическую основу (ситуация смерти при добровольном отказе от жизни), а последующие две версии определенным образом реагируют на эту травму, «одомашнивая» ее, смещая и переводя на более приемлемые рельсы. Ознакомившись всего лишь с одной из двух последних версий, мы смогли бы подвергнуть их должному психоаналитическому анализу, который подтвердил бы, что эти две версии являются смещенным/трансформированным вариантом какого-то основополагающего, фантазмического сценария. Точно также можно легко представить себе выведение какого-либо фантазмического сценария в киберпространство, что позволило бы нам дистанцироваться от него на минимальное расстояние, т.е. подвергнуть его манипуляциям, которые создадут иные вариации в пределах одной и той же матрицы. Исчерпав все основные сюжетные возможности и оказавшись один на один с закрытой матрицей всех возможных видоизменений основной матрицы, лежащей в основе очевидного изначального сценария, мы обязательно придем к «фундаментальной фантазии» в ее неискаженном, «несублимированном», на удивление непосредственном виде, который еще не будет смещен или затуманен «вторичным предысполнением»: опыт выхода на поверхность фундаментальной фантазии – это не только исчерпание всех сюжетных

возможностей; скорее это решение некоей конструктивистской загадки...

После проигрывания всех вариаций одной ситуации, как в последнем сезоне идущего много лет сериала, фундаментальная фантазия выходит на поверхность... Лишенная детализированной сублимации, эта фантазия становится слишком смелой и нереалистичной, чем-то напоминая ребенка, несущего свою мать в кровать. Подавленная фантазия обладает огромным эмоциональным зарядом, но он будет во многом утерян, как только его энергия пропитает весь сюжет[79].

Разве «потеря напряжения» фундаментальной фантазии не является еще одним способом заявить о выходе этой фантазии на другой уровень? Фрейд говорил о фундаментальной фантазии, «Отец меня бьет», подчеркивая основную суть: «Ребенка бьют», то есть фундаментальная фантазия была исключительно ретроактивной конструкцией, преследовавшей ребенка, поскольку она так и не доходила до сознания, чтобы затем быть подавленной[80]. И хотя она играет здесь трансцендентную роль, предоставляя окончательные координаты опыта реальности субъекту, он так и не

---

[79] См.: Murray J.H. Hamlet on the Holodeck. Cambridge, MA: The MIT Press, 1997. P. 169-170.

[80] См.: Фрейд З. Ребенка бьют // Венера в мехах. М.: Культура, 1992.

может субъективизировать эту фантазию в первом лице единственного числа, а именно такой она может быть создана с помощью процедуры «механической» вариации очевидных фантазий, которые приходят к субъекту и очаровывают его. Здесь следует привести еще один пример из Фрейда, чтобы попытаться показать, как патологическая мужская ревность может оказаться неосознанным желанием вступить в гомосексуальную связь с мужчиной, который, как кажется субъекту, спит с его женой: мы приходим к основополагающему заявлению «Я ЛЮБЛЮ его», манипулируя/изменяя очевидное заявление одержимого субъекта: «Я НЕНАВИЖУ его (потому что я люблю свою жену, которую он соблазнил)»[81]. Здесь мы можем увидеть, как исключительно виртуальная, нефактическая вселенная киберпространства может «соприкоснуться с Реальностью»: Реальность, о которой мы говорим, – не «грубая», досимволическая реальность «самой приро-

---

[81] См.: Freud S. Psychoanalytical Notes Upon an Autobiographical Account of a Case of Paranoia // Freud S. Three Case Histories. New York: Touchstone, 1996. P. 139-141. (Этот текст можно найти и на русском языке, правда, лишь в сети. См: Фрейд З. Психоаналитические заметки об автобиографическом описании случая паранойи (Случай Шребера) // http://www.psychoanalyse.ru/practice/shreber.html [Дата обращения: 31.05.2011]. - *Прим. ред.*).

ды», а спектральная, основополагающая «психическая реальность».

Когда Лакан ставит знак равенства между Реальностью и тем, что Фрейд называет «психической реальностью», следует понимать, что эта «психическая реальностью» – не просто внутренняя психологическая жизнь, состоящая из мечтаний, желаний и т.д., в отличие от воспринимаемой внешней реальности, а основополагающие, первобытные «страстные привязанности», которые реальны именно в смысле сопротивления движению символизации и/или диалектической медитации: само по себе выражение «психическая реальность» – это не просто синоним таких выражений как «внутренний мир», «психологическое пространство» и т.д. Рассматривая это выражение с фрейдистских позиций, можно сказать, что оно отражает психическое ядро в однородном пространстве, которое сопротивляется внешней среде, поскольку только оно, по сравнению с большинством психических феноменов, является «реальным»[82].

Таким образом, «Реальность», на которую покушается киберпространство, лишается фантазмической «страстной привязанности», травматической сцены,

---

[82] Laplanche J., Pontalis J.B. The Language of Psychoanalysis. London: Karnac Books, 1988. P. 315.

которая не только не произошла в «реальной жизни», но даже и не появлялась на сознательном уровне в виде фантазии. Разве цифровая вселенная киберпространства не является идеальной средой, в которой можно создавать такие чистые видимости, которые, хотя они «сами по себе» ничего не представляют, предоставляют нам координаты всего нашего жизненного опыта? Может показаться, что невозможная Реальность должна противопоставляться виртуальному пространству символического вымысла: неужели Реальность не является травматической сущностью Того же, от чьих угроз мы ищем спасения во множестве виртуальных символических вселенных? Однако наш окончательный вывод заключается в том, что Реальность одновременно является совершенной противоположностью такой невиртуальной основы: чисто виртуальной сущностью без положительной онтологической составляющей – ее контуры можно различить только как отсутствующую причину искажений/смещений символического пространства. В этом смысле киберпространство, со всеми его возможностями для придания материальной формы нашим самым глубинным фантазиям, со всех их непостоянством, открывает для художественной среды замечательную возможность «претворить в жизнь» фантазмическую опору нашего существования, вплоть до фундаментальной «садома-

зохистской» фантазии, которую никогда не удастся субъективизировать. Таким образом, нам предлагается рискнуть и получить самый радикальный опыт, который только можно себе представить: встречу с Другой Сценой, на которой разыгрывается скрытая основа Существа субъекта.

Вовсе не превращая нас в рабов этих фантазий и в десубъективизированных, слепых марионеток, это позволяет нам относиться к ним со значительной легкостью и сокращать расстояние до них до минимума. В научно-фантастическом романе Питера Хёга «Женщина и обезьяна» секс с животным рассматривается как фантазия об абсолютно полноценных сексуальных отношениях. Здесь важно то, что «животное», как правило, воспринимается в качестве самца, в противоположность сексуальной киборг-фантазии, в которой «киборгом» обычно является женщина, т.е. это фантазия о Женщине-Машине («Бегущий по лезвию»). У Хега же в роли животного выступает обезьяна-самец, полностью удовлетворяющая женщину-человека. Разве это не материализует два стандартных, вульгарных представления: о женщине, которая желает найти сильного партнера, «животное», а не истеричного и бессильного слабака, а также о мужчине, который мечтает, чтобы его женщина была не живым существом, а полностью запрограммированной куклой, выполняющей все

его желания? «Фундаментальная фантазия», подразумеваемая этими двумя сценами, конечно, являет собой невыносимую сцену «идеальной пары» (обезьяну-самца, занимающуюся сексом с женщиной-киборгом). Параллельно отображая эти две фантазии в гипертексте, мы таким образом открываем пространство для третьей фундаментальной фантазии.

Линч делает нечто подобное, когда он забрасывает нас во вселенную, в которой сосуществуют различные взаимоисключающие фантазии. Он также очерчивает контуры пространства, которое зритель должен заполнить исключенной фундаментальной фантазией. Тем самым не заставляет ли нас Линч некоторым образом представить себе обезьяну-самца, занимающуюся сексом с женщиной-киборгом? Ведь это наиболее эффективный способ снизить влияние, которое оказывает на нас эта фантазия. В «Цене прогресса», в одном из фрагментов, который завершает «Диалектику просвещения», Адорно и Хоркхаймер цитируют аргументацию, приведенную французским физиологом Пьером Флурансом в XIX веке против применения хлороформа для анестезии в медицине. Флуранс утверждал, будто можно доказать, что такая анестезия оказывает влияние только на нашу нервную систему. Иначе говоря, когда нас режут заживо на операционном столе, мы полностью чувствуем ужасную боль, но позже, пробу-

дившись, забываем о ней. Для Адорно и Хоркхаймера, разумеется, это отличная метафора судьбы Разума, основанного на подавлении природы в себе самом: тело, часть природы в субъекте, полностью ощущает всю боль, однако из-за подавления сознания субъект ее не чувствует. В этом заложена совершенная месть природы за наши попытки ее покорить: сами того не осознавая, мы становимся нашими главными жертвами – просто убиваем себя заживо.

Но разве нельзя интерпретировать эту сцену как совершенный пример недоступной Другой Стороны фундаментальной фантазии, которая никогда не может быть полностью субъективизирована и ассимилирована субъектом? Не находимся ли мы в этом случае в самом центре территории, созданной Линчем? После выхода его первого фильма, «Голова-ластик», в обществе начали ходить слухи, объясняющие его травматическое воздействие: якобы звуки, производимые на очень низкой частоте во время показа фильма, влияли на подсознание зрителей. Люди говорили о том, что эти звуки нельзя услышать, но при этом они вызывали чувство беспокойства и тошноты. Это было более чем десять лет назад.

Оглядываясь вспять, можно сказать, что первый полнометражный фильм Дэвида Линча оказался таким насыщенным аудио-визуальным опытом для зрителей,

что они начали придумывать этому особые объяснения. Доходило даже до того, что кто-то слышал бесшумные звуки[83]. Эти звуки, которые никто не может услышать, но которые, тем не менее, доминируют над нами и производят вполне материальное воздействие (чувство беспокойства и тошноты), лежат в сфере вероятно-невозможного: это звуки, которые не могут быть услышаны субъектом, потому что они производятся на Другой Стороне фундаментальной фантазии. И разве не является целью всех работ Линча заставить зрителей «услышать бесшумные звуки», чтобы они смогли разглядеть комический страх фундаментальной фантазии?

---

83 Konno Y. Noise Floats, Night Falls // David Lynch. Paintings and Drawings. Tokyo: Museum of Contemporary Art 1991. P. 23.

Приложение

«АВАТАР»: СТРАТЕГИИ ПОЛИТКОРРЕКТНОЙ ИДЕОЛОГИИ

«Аватар» Джеймса Кэмерона, показательный пример марксизма по-голливудски, повествует о парализованном морском пехотинце, которого отправляют с Земли на дальнюю планету с заданием втереться в доверие к расе туземцев с голубой кожей, чтобы его работодатель получил доступ к природным богатствам этой планеты. С помощью сложных биологических манипуляций разум главного героя получает контроль над «аватаром», телом молодого туземца. Туземцы живут в гармонии с природой и вместе с тем глубоко духовны (они могут присоединить нечто вроде кабеля, выходящего из их тел, к лошадям и деревьям, чтобы пообщаться с ними). Как и следовало ожидать, герой влюбляется в прекрасную туземную принцессу и встает на сторону туземцев в решающем бою, помогая

им вышвырнуть людей-завоевателей и спасти планету... Туземцы, вооруженные только стрелами и копьями, побеждают, когда происходит что-то вроде *reponse du reel*[84], планета сама приходит им на помощь, мобилизуя всю свою разрушительную силу против оккупантов. И в конце фильма главный герой переносит душу из покалеченного человеческого тела в туземный аватар, таким образом становясь настоящим туземцем.

Сама трехмерная гипер-реальность фильма, в котором одновременно присутствуют и актеры, и образы цифровой анимации, делает осязаемой фантазмическую жизнь на захваченной планете. Поэтому «Аватар» следует сравнивать с такими фильмами, как «Кто подставил кролика Роджера» или «Матрица», в которых герой оказывается между нашей обычной реальностью и воображаемым универсумом, будь то мультяшная реальность «Кролика Роджера», цифровая реальность «Матрицы» или же обычная реальность туземной планеты «Аватара», несколько подправленная с помощью цифровых технологий. В данном случае не следует забывать вот что. Несмотря на то, что по замыслу события «Аватара» происходят в одной и той же «настоящей» реальности, мы имеем дело – на уровне символической структуры в подтексте – с двумя ре-

---

[84] Материального ответа. – *Прим. ред.*

альностями: обычным миром империалистического колониализма и (не с бедственной реальностью эксплуатируемых туземцев, а) с фантастическим миром туземцев, живущих в тесной связи с природой. Таким образом, конец фильма следует понимать как отчаянное решение героя, полностью перебравшегося из настоящей реальности в фантастический мир – как если бы в «Матрице» Нео пришлось решать, не погрузиться ли целиком снова в матрицу... Более свежим контрастом «Аватара» может служить фильм «Суррогаты» (2009), снятый по комиксам 2005-2006 годов, режиссера Джонатана Мостоу, действие которого происходит в 2017, когда люди живут в практически полной изоляции, редко выходя из безопасных и удобных домов. Помогают им в этом робо-тела, работающие на дистанционном управлении, которые служат «суррогатами» – улучшенными версиями своих операторов-людей. Поскольку люди постоянно находятся в безопасности, вред, нанесенный суррогату, его владельцем не ощущается. Это тихий мир, где нет страха, боли и преступлений. Естественно, вся история строится вокруг отчужденности и отсутствия подлинности в этом мире. В конце фильма всех суррогатов отключают от людей, и людям приходится пользоваться собственными телами. Контраст «Суррогатов» и «Аватара» не может не бросаться в глаза.

Однако это не означает, что нам нужно отвергнуть «Аватар» по причине того, что мы героически приемлем нашу обычную реальность, ибо только она у нас и есть. Тут следует вспомнить историю Чжуан-цзы, которому приснилось, что он – бабочка. Пробудившись, Чжуан-цзы спросил себя, кто он: Чжуан-цзы, которому приснилось, что он – бабочка, или бабочка, которой приснилось, что она – Чжуан-цзы. Даже если реальность «более реальна», чем фантазия, для сохранения ее связности требуется фантазия: если мы вычтем из реальности фантазию – фантазмическую рамку, – то реальность утратит свою связность и разложится. А мораль тут такова: само противопоставление «либо признай реальность, либо выбери фантазию» ложно. То, что Жак Лакан называет *la traversee du fantasme*[85], не имеет ничего общего с уходом от иллюзий и приятием реальности такой, как она есть. Вот почему, наблюдая то, как человек отказывается от иллюзий и героически принимает реальность во всей ее неприглядности, мы должны сосредоточиться на распознавании минимальных фантазмических контуров этой самой реальности. Если мы и впрямь хотим изменить нашу социальную реальность или выйти из нее, первым делом нужно изменить наши фантазии, которые помогают нам вписываться в эту ре-

---

[85] Переход фантазии. – *Прим. ред.*

альность. Поскольку герой «Аватара» этого не делает, его субъективная позиция сводится к тому, что Лакан, вслед за де Садом, называет *le dupe de son fantasme*[86].

Поэтому занятно было бы представить себе сиквел «Аватара», в котором через несколько лет (или скорее месяцев) блаженного счастья главный герой начинает ощущать странную неудовлетворенность и скучать по загнивающей человеческой вселенной. Источник этой неудовлетворенности не только в том, что всякая реальность – какой бы прекрасной она ни была – рано или поздно разочаровывает нас. Так же как и придуманная идеальная реальность разочаровывает нас именно *из-за* своей идеальности, эта идеальность означает, что в ней нет места для нас – тех, кто ее собственно и воображает. В первой новелле «Ее тело знает» Давид Гроссман проделывает с понятием «зависть» в литературе то, что в картине «Он» Луис Бунюэль проделал с ним в кинематографе: он создает шедевр, который показывает основные фантазмические координаты этого понятия. Испытывая чувство зависти, субъект «создает/воображает рай (утопию безграничного *jouissance*[87]), из которого он выдворен». То же определение применимо к тому, что можно назвать политической завистью, начиная с антисе-

---

[86] Обман воображения. – *Прим. ред.*

[87] Наслаждение. – *Прим. ред.*

митских фантазий о чрезмерных удовольствиях евреев и заканчивая фантазиями христианских фундаменталистов о странных сексуальных практиках геев и лесбиянок. Эта логика достигла апогея в недавней работе «Мир без нас» Алана Вайсмана, которая представляет собой версию того, что случилось бы, если бы человечество (ТОЛЬКО человечество) внезапно исчезло с лица земли: естественное многообразие видов расцветет пышном цветом, природа постепенно вернет себе все человеческие артефакты. Мы, люди, сведены к чистому бестелесному взгляду, наблюдающему наше же полное отсутствие, и, как подчеркивал Лакан, это фундаментальная субъектная позиция фантазии: быть сведенным к *l'objet a*, к взгляду, который наблюдает этот мир в состоянии несуществования субъекта (фантазия о том, как оказываешься свидетелем собственного зачатия, совокупления родителей или собственных похорон, как у Тома Сойера и Гекльбери Финна). Таким образом, «Мир без нас» – это фантазия в самом чистом виде: стать свидетелем того, как сама Земля возвращается в состояние невинности до кастрации, до того, как мы, люди, испортили ее нашей спесью... Если бы нам было суждено перейти в это фантазийное пространство оттуда, откуда нас выдворили полностью, результат был бы кошмарным.

Учитывая то, насколько невозможность сексуальных отношений, существенная для человеческой приро-

ды, является фундаментальной, не удивительно, что утопия «Аватара» основана на голливудской формуле репродукции пары, давней традиции отправлять отставного белого героя к дикарям, чтобы там он нашел подходящего сексуального партнера (вспомним хотя бы «Танцы с волками«). Бесчисленные трактаты были написаны о приятии исторической Реальности через историю семьи как фундаментального идеологического базиса: история конфликта крупных социальных сил (классов и т.п.) встроена в координаты семейной драмы. Эта идеология, разумеется, находит свое окончательное выражение в Голливуде, максимально идеологической машине: в типичном голливудском продукте все, от судьбы рыцарей Круглого Стола до астероидов, врезающихся в Землю, превращается в эдипову историю. Смешной апогей этого голливудского подхода, когда великие исторические события на экране становятся фоном для истории любви мужчины и женщины, достигнут в «Красных» Уоррена Битти. В этом фильме Голливуд находит способ реабилитировать саму Октябрьскую революцию, возможно, самое травматическое историческое событие XX века. Каким же образом именно Октябрьская революция отражена в картине? Пара Джон Рид и Луиза Брайант переживает глубокий эмоциональный кризис. Их любовь получает новое дыхание, когда Луиза видит, как Джон с трибуны читает страстную революционную

речь. За этим следует сцена секса, прерываемая архетипичными эпизодами революции, часть которых слишком явно вторит тому, как они занимаются любовью. Например, когда Джон соединяется с Луизой, в следующем кадре мы видим улицу, где темная толпа демонстрантов останавливается и окружает двигающийся «фаллический» трамвай... И все это на фоне звучащего «Интернационала». Когда пара достигает оргазма, на экране появляется сам Ленин, который обращается к забитому до отказа залу делегатов. Это скорее мудрый, прозорливый учитель, освящающий любовную инициацию пары, чем хладнокровный предводитель революции. И получается, даже Бог с ней, с Октябрьской революцией, если она послужила воссоединению влюбленных...

«Аватар» тут прямо-таки старомоден, еще больше, чем «Титаник», предыдущий блокбастер Кэмерона. Задумаемся, «Титаник» – это фильм о катастрофе судна, столкнувшегося с айсбергом? Нужно внимательно рассмотреть сцену катастрофы: она происходит, когда двое юных влюбленных (в исполнении Леонардо ди Каприо и Кейт Уинслет), скрепив свою любовь страстным сексом, возвращаются на палубу корабля. Но это еще не все: если бы на этом дело кончилось, тогда катастрофа стала бы просто наказанием Судьбы за двойной проступок (секс вне брака и нарушение классовых границ). Важнее здесь то, что на палубе Кейт со всей страстью говорит

любимому, что корабль прибудет в Нью-Йорк следующим утром, и она уйдет вместе с ним, с Лео, предпочтет бедность с любимым лживой и развращенной жизни в среде богатых. В *этот* момент корабль налетает на айсберг, чтобы *предотвратить* то, что стало бы *настоящей* катастрофой, то есть совместную жизнь влюбленных в Нью-Йорке. Можно с уверенностью предположить, что быт и обыденность разрушили бы их чувства. Таким образом, катастрофа происходит для того, чтобы спасти их любовь, чтобы сохранить иллюзию: если бы этого не случилось, они жили бы «долго и счастливо»...

Но и это не все: еще один ключик нам дает последний эпизод с ди Каприо. Он замерзает в ледяной воде, постепенно умирает, а Уинслет лежит в безопасности на большой деревянной панели. Понимая, что теряет его, она кричит: «Я никогда не отпущу тебя!». И в ту же секунду отталкивает его собственными руками. Почему же? Потому что он свое дело сделал. Иными словами, за историей влюбленных «Титаник» рассказывает другую историю – об избалованной девушке из высшего общества в поисках себя: она запуталась, не знает, что с собой делать, и ди Каприо, выступает в роли не столько ее любовника, сколько этакого «исчезающего посредника», чья задача – помочь ей найти себя и цель в жизни, свой образ (причем и буквально тоже: он рисует ее портрет). Сыграв свою роль, он исчезает. Вот почему его последние

слова, перед тем как он тонет в ледяных водах Северной Атлантики, – это не слова уходящего влюбленного, а скорее последняя речь проповедника, говорящего девушке, как ей жить дальше, как быть честной с собой, верной себе и т.д. Это означает, что поверхностный голливудский марксизм Кэмерона (его слишком явное предпочтение низших классов и карикатурное отображение жестокой самовлюбленности и оппортунизма богачей) не должен обмануть нас: за этой симпатией к беднякам стоит другое повествование, глубоко реакционный миф, впервые полностью раскрытый Киплингом в «Отважных капитанах», где он рассказал о молодом богаче, переживающем кризис, который восстанавливает свою любовь к жизни с помощью короткой интимной связи с полнокровной жизнью бедняков. А за сочувствием беднякам маячит мысль о том, что их нещадно эксплуатируют.

Однако сегодня Голливуд, похоже, все дальше уходит от этой формулы. Возьмем мультипликационный блокбастер «Кунг-фу Панда», в котором отражены простые будничные предметы и нужды, пустота, стоящая за ними, все остальное – иллюзия. Вот, кстати, почему универсум мультфильма асексуален: в нем нет секса и сексуальной привлекательности, его структура – доэдипова, орально-анальная (между прочим, само имя главного героя, По, по-немецки означает «задница«). По – простоватый неуклюжий толстяк и герой-кунфуист, новый Учитель, а исклю-

ченное третье в этой двуединой диалектики – сексуальность. Возможно, данного асексуального персонажа, Панду, следует связать с постепенным уходом от темы «репродукции пары» в мейнстриме Голливуда. Каждый фильм о Джеймсе Бонде завершается сценой, в которой Бонд занимается любовью с девушкой Бонда, каждый фильм о Бонде, кроме последнего – «Квант одиночества», – в конце которого Бонд и девушка просто понимают, что пока не достаточно оправились от старых ран. Еще более значимым является отсутствие секса в последних двух романах Дэна Брауна («Код Да Винчи» и «Утраченный символ«), равно как и в экранизации «Ангелов и демонов», первый случай в голливудском кинематографе, когда фильм снимается по книге, в которой у главного героя и героини есть секс, а в экранизации нет – что прямо противоположно голливудской традиции добавлять сцены секса в роман, по которому снят фильм. В этом отказе от секса нет ничего общего со свободой. Скорее мы имеем дело с еще одним доказательством феномена, описанного Аленом Бадью в «Хвале любви»: сегодня, в наше прагматично-самовлюбленное время, само понятие «влюбленности», страстной привязанности к сексуальному партнеру, все больше считается устарелым и опасным.

Эти три черты «Аватара» – приверженность старой формуле создания пары влюбленных; полная вера в фантазию; наивное принятие древнего клише, когда белый

мужчина женится на туземной принцессе и становится королем ее племени – делают его довольно консервативным и старомодным с идеологической точки зрения. Его техническое великолепие служит для маскировки того консерватизма, на котором построен фильм. Можно без труда обнаружить под очевидным набором политкорректных тем (честный белый парень становится на сторону экологически правильных туземцев против «военно-промышленного комплекса» оккупантов-империалистов) целый массив жестоких расистских мотивов, которые вращаются вокруг темы «Человек, который хотел быть королем»: инвалид, отверженный Землей, оказывается достаточно хорошим парнем, чтобы получить руку и сердце местной красавицы-принцессы и помочь ее народу выиграть решающую битву. Более того, идиллический портрет туземцев с синей кожей нас совершенно ослепляет, и мы не замечаем их деспотичной иерархии, без которой не обойтись, если у них есть принцесса. Таким образом, мораль фильма прозрачна. У туземцев есть единственный выбор: либо люди их спасут, либо уничтожат. В обоих случаях они – игрушка в человеческих руках. Иными словами, они могут выбрать либо роль несчастной жертвы империалистической реальности, либо отведенную им роль в фантазии белого человека.

А пока этот фильм зарабатывает деньги по всему миру – сборы достигли одного миллиарда менее чем за три

недели после выхода на экраны, – происходит нечто, странным образом повторяющее его сюжет. Холмы на юге индийского штата Орисса, населенного племенем кондх, были проданы горнодобывающим компаниям, которые планируют разрабатывать их огромные запасы бокситов (месторождение оценивается в четыре триллиона долларов как минимум). Реакцией на этот проект стало вооруженное восстание маоистов (наксалитов), что лишний раз подтверждает старую поговорку: природные ископаемые могут быть проклятьем.

Арундхати Рой в журнале «Outlook India» пишет, что маоистская партизанская армия

> «практически полностью состоит из бедных людей, вышедших из своих племён и живущих в условиях постоянного голода, который ставит их на грань катастрофы, какую мы можем представить себе только в Центральной Африке. Это люди, которые даже после шестидесяти лет так называемой независимости Индии не могут рассчитывать на образование, медицинское обслуживание и социальные пособия. Это люди, которых беспощадно угнетали десятилетиями, обманывали мелкие бизнесмены и ростовщики, женщин насиловали на правах служебного положения полицей-

ские и персонал лесного департамента. Своим путём к видимости достоинства они обязаны по большей части маоистам, которые годами жили, работали и боролись на их стороне. Если племена взялись за оружие, то они сделали это потому, что правительство, которое не дало им ничего, кроме жестокости и пренебрежения, теперь хочет отобрать последнее, что у них осталось – землю. [...] Они верят, что если не станут бороться за землю, то будут уничтожены. [...] Их изнурённая, одетая в лохмотья армия, в которой большая часть солдат никогда не видела поезда, автобуса или даже небольшого города, борется лишь за то, чтобы выжить»[88].

Премьер-министр Индии охарактеризовал это восстание как «самую большую угрозу безопасности внутри страны». Крупные СМИ, представившие его как террористическое сопротивление прогрессу, пестрят историями о «красном терроризме», которые заменили статьи о «исламском терроризме». Не удивительно, что индий-

---

[88] Arundhati R. Mr. Chidambaram's War // http://www.outlookindia.com/article.aspx?262519 [Дата обращения: 31.05.2011].

ское государство отвечает массированной военной операцией против «оплота маоистов» в джунглях центральной Индии. Действительно обе стороны прибегают к жесточайшему насилию в этой бесчеловечной войне, и «народная справедливость» маоистов сурова. Но каким бы неприемлемым ни было на наш либеральный взгляд это насилие, *мы не имеем права осуждать его*. Почему? Да потому что их ситуация в точности повторяет идею толпы Гегеля: повстанцы-наксалиты в Индии – это голодающие племена, которым отказано даже в минимально достойной жизни. Они сражаются за жизнь. Так причем тут фильм Кэмерона? А ни причем. В Ориссе нет никаких высокородных принцесс, ожидающих, когда бледнолицый герой придет, соблазнит их и поможет их народу. Там есть лишь маоисты, поднимающие на борьбу голодающих крестьян. Так что, может, настоящий аватар – это и есть сам «Аватар», фильм, замещающий реальность?

Славой Жижек

Славой Жижек

ИСКУССТВО СМЕШНОГО ВОЗВЫШЕННОГО

О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда»

Директор: *Вечаслав Глазычев*
Главный редактор: *Глеб Павловский*

Перевод с английского *Андрея Зотагина*
при участии *Татьяны Астафьевой*,
Александры Даниловой, *Марии Румянцевой*,
Павла Черносвитова и *Елены Фомичевой*

Подписано в печать 10.06.2011. Формат 70×100 1/32.
Гарнитура NewBaskerville.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 6,83.
Тираж 1000 экз.

Издательство «Европа»

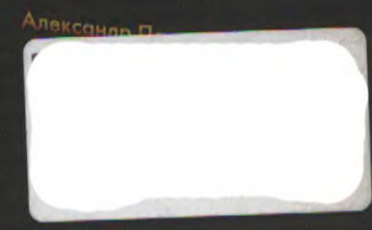
Отпечатано с оригинал-макета
в «Типографии «Момент»

«В фильмах Линча темнота по-настоящему темна. Свет по-настоящему невыносим, он ослепляет. Огонь по-настоящему жжёт, настолько он горячий. В такие моменты чрезмерной интенсивности события на экране как будто грозят вырваться за пределы экрана и затянуть нас в себя, захватить нас. И будто бы опять-таки пространство фантазий, выдуманное пространство, пространство повествования становится слишком напряжённым и втягивает нас, зрителей, так что мы утрачиваем безопасную дистанцию. Вот то напряжение, которое присутствует во вселенной Линча. Красота фильмов Линча, если присматриваться, всегда остаётся загадкой».

Славой Жижек

«Так не утрачиваем ли мы ту же саму дистанцию, о которой говорит Жижек в отношении Линча, когда читаем книги самого Жижека? Разве не грозит написанное Жижеком точно также затянуть нас и тем самым сделать разрыв реальности и фантазии чрезвычайно маленьким и разве, даже при повторном чтении, не остаётся у нас мысли, что нечто из прочитанного нами было упущено, что загадка, которую объясняет Жижек, на самом деле не разгадана?»

Александр П



978-5-9739-0204-9

9 785973 902049